images de la culture



CNC Centre national du cinéma et de l'image animée

décembre 2012 No.**27**

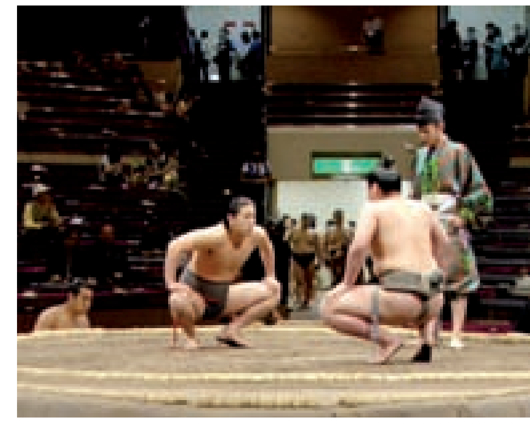

Elle est au 3e étage. On dort
ensemble, on mange ensemble.


Dans l'écurie, il y a des aînés
qui sont là depuis plus de 10 ans.






Je les soumets
à votre bienveillance.












Je ne pouvais qu'essayer
de faire de mon mieux.


Si je n'en ai pas envie,
ça n'a aucun sens de continuer.

translation

Les Etats-Unis, le Japon, la Chine, Israël, l'Egypte, la Turquie, le Cameroun, et aussi l'Espagne, l'Italie, la Tchéquie, la Suisse, sans compter quelques régions françaises… encore une fois, les nouveaux films du catalogue **Images de la culture** nous donnent des nouvelles du monde, non pas celles d'une actualité brûlante qui alimentent les reportages télévisuels, mais plutôt des "prises de températures locales", fruits d'enquêtes parfois longues que les documentaristes mènent sur le terrain.
Une école au fil des jours, une visite à la belle-famille, une usine, un conte d'été sur les rives d'un fleuve, des portraits de personnalités – des musiciens, des cinéastes, des architectes, des psychiatres – ou d'inconnus – des combattants pour la liberté, d'anciens chasseurs de baleines, des agriculteurs, des danseuses de cabaret, – les cinéastes prennent le pouls de la planète Terre en s'attachant à l'humain, en scrutant les micro-histoires, celle qui feront demain la grande, avec un grand H.
Des points de vue contemplatifs, ouverts sur d'immenses paysages, des gros plans qui relèvent le détail anodin, des images d'archives qui redonnent vie au passé, et toujours des paroles, de précieux témoignages à l'aune desquels on mesurera sa propre condition…
Nous vous souhaitons un agréable voyage.

Eric Garandeau

directeur de publication : **Eric Garandeau**
rédactrice en chef : **Anne Cochard**
coordination éditoriale : **Marc Guiga**

ont colaboré à ce numéro :
Judith Abensour, Michel Amarger, Jérôme Baron, Amélie Benassayag, David Benassayag, Frédérique Berthet, Martine Beugnet, Myriam Blœdé, Oscarine Bosquet, Eric Briat, Anne Brunswic, Mathieu Capel, Carole Desbarats, Martin Drouot, Pierre Eugène, Nicole Fernandez-Ferrer, Arnaud Lambert, Malika Maclouf, Sylvain Maestraggi, Rafaël Magrou, Jérôme Momcilovic, Ariane Nouvet, Raphaëlle Pireyre, Nicolas Poupon, Anaïs Prosaïc, Eva Ségal, Maria Spangaro

rédaction des notices de films :
Myriam Blœdé (M. B.), **Mathieu Capel** (M. C.), **Martin Drouot** (M. D.), **Pierre Eugène** (P. E.), **Sylvain Maestraggi** (S. M.), **Eva Ségal** (E. S.), **Annick Spay** (A. S.), **Caroline Terrée** (C.T.), **Damien Travade** (D. T.), **Laurence Wavrin** (L. W.)

remerciements à : **Sylvie Astric, Michèle Bargues, Sylvie Berthon, Pascale Cassagnau, Gérald Collas, Alessandro Comodin, Eve Couturier, Catherine Derosier-Pouchous, Jacques Deschamps, Basile Doganis, Ariane Doublet, Isabelle Dufour-Ferry, Julien Farenc, Manuela Frésil, Emmanuelle Fredin, Clarisse Hahn, Antoine Leclercq, Jean-Marc Lhommeau, Christian Magnien, Martine Markovits, Evelyn Mesquida, Stéphane Miette, Marc Nigita, Marianne Palesse, Jean-Jacques Palix, Nicolas Plateau, Françoise Poulin-Jacob, Pierre-Paul Puljiz, Jean-Pierre Rehm, Abraham Ségal, Oktay Sengul, Rania Stephan**

Images de la culture
est édité par le **Centre national du cinéma et de l'image animée**
président : **Eric Garandeau**
directrice générale déléguée : **Audrey Azoulay**
directrice de la communication : **Milvia Pandiani Lacombe**
directrice de la création, des territoires et des publics : **Anne Cochard**
chef du service de la diffusion culturelle : **Hélène Raymondaud**
responsable du département du développement des publics :
Isabelle Gérard-Pigeaud

maquette : **Etienne Robial** avec **Dupont & Barbier**
impression : **IME-Imprimerie Moderne de l'Est**

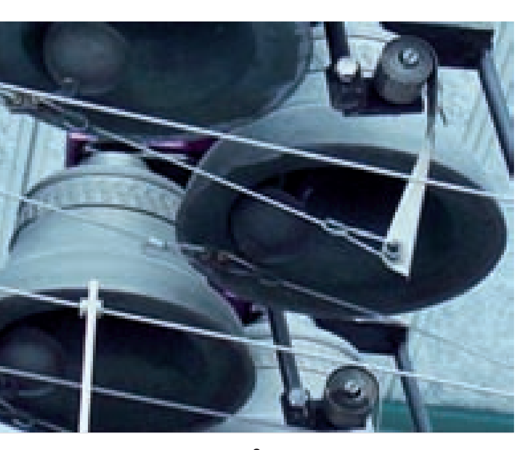
La photographie de couverture est extraite du film **L'Eté de Giacomo** d'Alessandro Comodin (Cf. p. 65) et les photographies ci-contre sont extraites du film **Une Vie normale - Chronique d'un jeune sumo** de Jill Coulon (Cf. p. 56).

ISSN : 1262-3415

sommaire




31


8


54



63



100



80

la "famille" chodorov ou l'image dans tous ses états

Free Radicals - Une Histoire du cinéma expérimental, de Pip Chodorov, se présente à la fois comme une réflexion sur la création expérimentale, une histoire personnelle de l'art de l'image en mouvement, et un portrait de l'avant-garde cinématographique américaine en famille alternative et élargie. Le *New American Cinema Group*, parfois désigné sous le terme de cinema underground, a fleuri dans le New York des années 1960-1970. Témoin privilégié, Pip Chodorov, fils d'un réalisateur d'émissions de télévision sur le cinéma expérimental, a grandi au sein de cette communauté d'artistes "fous de cinéma", comme le dit Jonas Mekas. Analyse de Martine Beugnet.

"Tout art du cinéma doit initialement venir de l'amateur, du média qu'est le home movie" (Stan Brakhage). [1]

Un tout petit enfant, la démarche mal assurée, s'approche de la caméra en souriant jusqu'à ce que son visage – désormais trop proche de l'objectif – se transforme en une tache floue qui remplit l'écran. Dans le plan suivant, il s'éloigne, dos à la caméra, s'approche d'un arbre, en explore le tronc rugueux. Au bord du cadre, on aperçoit la silhouette de la mère. On devine à l'angle de prise de vue en plongée qu'un autre adulte – le père sans doute – est à la caméra. Ces images tournées en 8 mm sont aussi touchantes que familières. On en trouve une version dans bien des films de famille ou *home movies*. Néanmoins, on est ici frappé par l'aspect dégradé de la pellicule qui donne aux images leur belle texture insolite. L'effet du temps ne peut seul expliquer cette transformation. Le commentaire en voix off nous révèle qu'en fait, c'est à la chance qu'on la doit : "Ça, c'était nos films de famille, jusqu'à ce qu'un jour mon chien fasse pipi dessus. J'ai trouvé le résultat très chouette."

D'où les admirables métamorphoses de la pellicule soumise à cette cinétique chimique imprévue : les couleurs qui fusent ou se délitent, sur le mode de l'aquarelle, dans un dégradé de bleus et de mauves ; la surface craquelée qui ressemble à l'écorce d'un arbre – celle de l'arbre qu'on voit dans ce film de famille par exemple ; ou bien encore l'écorce de l'arbre qui figurera, un peu plus loin, dans l'un des films de Pip Chodorov, ce petit enfant des premières images devenu lui-même cinéaste. Ne pas se méprendre, donc, sur l'incongruité charmante du prologue de **Free Radicals** : le choix des images procède ici d'une réflexion fascinante sur la praxis singulière et nécessaire qui, dans le paysage changeant de la création contemporaine, reste propre au cinéma expérimental.

Dans **New York Memories** de Claude Bossion [2], Jonas Mekas, évoquant la diversité qui a toujours fait la richesse du septième art, compare le cinéma à un arbre aux multiples branches. L'allégorie vaut également pour le film de Chodorov qui nous rappelle d'emblée que le film expérimental et le film amateur – avec sa ramification, le film de famille – se sont développés comme les branches d'un même arbre. Certes, dans leur forme et leurs objets, ces pratiques du cinéma diffèrent : comme l'indique Roger Odin, la fonction première du *home movie* – avec ses protocoles de mise en scène et sa narrativisation sélective de la vie de famille – est celle d'un "instrument de perpétuation de la famille et de l'ordre social qu'elle incarne." [3]

Cette fonction de reproduction sociale et culturelle, et les conventions de représentation qui la sous-tendent, le cinéaste expérimental aura naturellement tendance à les aborder de manière critique, voire à les battre en brèche. C'est précisément cette approche réflexive, s'accompagnant ou naissant d'une recherche formelle, qui confère au cinéma expérimental son statut d'activité artistique. Notons que, comme le cinéma amateur, le cinéma expérimental se pratique généralement avec très peu de moyens, dans un contexte de production fragile où le bricolage, le hasard et la débrouillardise font partie intégrale du processus de création. Il partage ainsi avec le cinéma amateur certaines conditions de création et un statut économique et institutionnel particulier qui tendent à le marginaliser, mais lui permettent aussi, on y reviendra, de s'ériger en véritable alternative au cinéma commercial. Mais avant tout, cinéma expérimental et cinéma amateur se retrouvent autour de la possibilité







C'étaient nos films de famille.







Free Radicals – Une Histoire du cinéma expérimental

2011, 82', couleur, documentaire
réalisation : Pip Chodorov
production : Sacrebleu Productions.
participation : CNC, CR Ile-de-France, ministère des Affaires étrangères et européennes, Ciné Cinéma, Scam

Parce qu'il baigne dans le monde des images depuis son enfance (les années 1960 à New York), Pip Chodorov, cinéaste et musicien, livre une histoire du cinéma expérimental toute personnelle, amoureuse et passionnée. Films de famille, films d'artistes, dont les siens, courts entretiens avec des cinéastes, certains tournés par son père pour la télévision dans les années 1970, Chodorov compose une vaste fresque et nous présente "ses amis".

Brakhage, Breer, Jacobs, Kubelka, Mekas, Richter, Snow et d'autres composent la série de portraits d'une famille, qui constitue depuis les années 1950 "le premier art américain reconnu". Dans les archives du père de Chodorov, les témoins évoquent librement leur manière d'inventer, à la fois artistiquement et presque scientifiquement ce cinéma "expérimental". Innovations joyeuses et irrévérencieuses des formes autant que des conditions de projection : Lemaître et le mouvement lettriste, Vanderbeek et les ordinateurs, Kulbelka exposant ses pellicules comme de la sculpture... Snow rappelle les différences sociales entre les artistes, le milieu expérimental vivant plutôt dans les quartiers populaires.
Les cinéastes ont dû trouver des moyens de se fédérer : les frères Mekas pourtant sans un sou ont aidé de nombreux cinéastes, dont Nam Jun Paik à ses débuts ; ils ont fondé en 1970 l'Anthology Film Archives, lieu de distribution, projection et documentation de ce cinéma différent. **P. E.**

– qui s'incarne si bien dans la figure du tout petit enfant découvrant le monde – d'un *réenchantement* de la vision.

du cinéma d'avant-garde au *new american cinema* group
Rien d'arbitraire, donc, dans l'élaboration du prologue de ce film. Combinant archives personnelles et publiques, témoignages et extraits d'œuvres-clés, **Free Radicals** adopte une forme hybride, didactique et ludique. Faisant office de repères chronologiques, des commentaires en voix off et de brefs extraits de films amateur réalisés par Chodorov lui-même ponctuent la trame de fond du documentaire. Les témoignages de grandes figures de l'avant-garde cinématographique des années 1960 – dont certains tournés par Stephen Chodorov, père de Pip, pour la télévision américaine – forment l'ossature du film, et sont illustrés par des films et extraits de films expérimentaux. La liste des intervenants est impressionnante : les entretiens avec Robert Breer, Ken Jacobs, Peter Kubelka, Maurice Lemaître, Jonas Mekas et Michael Snow alternent avec des extraits de films d'archive où figurent, entre autres, Stan Brakhage, Len Lye, Nam June Paik, Hans Richter et Stan Vanderbeek.
La première partie du film revient sur les débuts du cinéma expérimental, dès la naissance du médium de l'image en mouvement, en soulignant l'importance des croisements avec l'avant-garde picturale : des artistes tels que Hans Richter avec **Rhythm 21** (1921), Viking Eggeling avec **Diagonal Symphony** (1924), et plus tard Len Lye avec **Free Radicals** (1958) – auquel le titre du film de Chodorov rend hommage – se tournent vers le film parce que ce medium leur offre la dimension temporelle qui manque au support pictural statique. La recherche d'un nouveau langage artistique correspond aussi à un rejet du rationalisme belliqueux qui a rendu possible une première guerre mondiale et quelques années plus tard la montée de nazisme. Les racines du mouvement underground américain plongent au cœur de cette époque puisque ce sont dans une large mesure des immigrants européens fuyant Hitler qui en deviendront les figures majeures, contribuant ainsi à diffuser aux Etats-Unis l'esprit des avant-gardes européennes. Les films de Maya Deren et Alexander Hammid, de Hans Richter et des frères Mekas, entre autres, soulignent l'importance décisive de cet apport radical qui va révolutionner la scène artistique américaine. Les liens perdurent par ailleurs au fil des générations, et Chodorov s'attache à retracer le développement d'une multiplicité de pratiques expérimentales qui, entre le vieux continent et les Etats-Unis, se répondent et se croisent.
La seconde partie, new-yorkaise, s'appuie notamment sur de magnifiques extraits de films tournés par Ken Jacobs avec sa Bell and Howell dans les rues de l'East Side (notamment **Orchard Street**, 1955) et du journal filmé de Mekas. C'est autour de la figure fédératrice de ce dernier – dont la rubrique dans le journal **The Village Voice** fut un premier outil d'analyse et de diffusion de la création expérimentale – que le mouvement va peu à peu se cristalliser, rédiger son *manifesto* et créer, en 1961, la Film-Makers' Coop. Quelque dix ans plus tard, un groupe d'artistes de cette coopérative (Jerome Hill, P. Adams Sitney, Peter Kubelka, Stan Brakhage, et Jonas Mekas) fonde l'Anthology Film Archives, qui s'installera en 1979 dans un ancien palais de justice new-yorkais qu'elle occupe toujours. Tandis que la Film-Makers' Coop avait pour objectif de créer un fonds de création et un réseau de distribution permettant aux films expérimentaux d'être accessibles à un large public, l'Anthology Film Archives, à la fois musée et cinémathèque, permettra de conserver et de continuer à diffuser ces films. De l'animation à l'animation directe et au collage, du *found footage* au journal filmé, du film abstrait au poème visuel, toutes les techniques et toutes les approches, tous les cinémas minoritaires et contestataires ont une chance de trouver ici une terre d'asile. Le film de Chodorov abonde en témoignages et anecdotes sur la période d'intense activité qui a vu s'élaborer les clés de voûte d'un mouvement qui s'internationalise très vite. Il contraste notamment en de savoureux champs-contre-champs la vision délibérément optimiste de Mekas, avec les récits plus mesurés de Michael Snow et



Ken Jacob. Par le biais du *New American Cinema Group*, le film expérimental acquiert – en parallèle des institutions établies du monde de l'art – une présence concrète qui rayonne bientôt bien au-delà des frontières fédérales et nationales. Son statut et ses conditions matérielles de production n'en restent pas moins précaires.

"give chance a chance" (hans richter)

"En tant que créateur, j'ai été qualifié de professionnel, d'artiste ou d'amateur. De ces trois appellations, c'est la dernière, amateur, qui me flatte le plus." (Stan Brakhage).
Dans le texte duquel est extraite cette citation, le cinéaste rappelle utilement l'étymologie latine du mot amateur : *aimant*. Brakhage se réfèrera à ce sens premier pour contester les connotations négatives de ce terme lorsqu'il devient synonyme de non-professionnel, maladroit, inexpérimenté, ennuyeux, hasardeux... En fait, le cinéma expérimental justement revendique l'amateurisme, se nourrissant de l'expérimentation et des effets de chance là où le cinéma commercial tend à reproduire et à renforcer des conventions thématiques et formelles.
Comme le soulignent Yann Beauvais et Jean-Michel Bouhours, le cinéma expérimental adopte "la manière et la maladresse comme rupture avec l'académisme" et prend ainsi en charge "tous ces territoires occultés autant par le cinéma d'amateur que par le cinéma industriel".[4] S'il se démarque du cinéma amateur par son projet esthétique radical et son appartenance à la sphère publique, il partage néanmoins avec lui, par défaut, son statut marginal : mal aimé de la télévision (où paradoxalement on craint toujours, comme le dit Stephen Chodorov qui fut confronté à ce problème, qu'il ne "choque" le public familial). Il est à la fois boudé par les réseaux de distribution commerciaux, où le caractère imprévisible de sa liberté formelle et thématique fait peur, et par le monde de l'art : destiné à un public de masse, dépendant d'un support matériel qui est soit vulnérable (dans le cas des films réalisés par intervention directe), soit mécaniquement (et numériquement) reproductible, le film se plie en effet mal à la logique commerciale de l'objet unique et commercialisable. Les difficultés engendrées par ce statut incertain sont parfois vécues comme des entraves insurmontables (en témoigne le cas du génial Len Lye qui, malgré sa renommée, s'est finalement tourné vers la sculpture, une activité reconnue par le monde de l'art et qui lui permet de vivre). Pour d'autres, ces obstacles font partie de la pratique même du cinéma : *Do it yourself* est le credo du cinéaste indépendant, nous rappelle Chodorov.
Ainsi, les idées naissent aussi des outils, des matériaux, de leur potentiel et de leur limitation, du processus de fabrication du film (se dessine alors en filigrane une défense implicite du film pellicule menacé par l'outil numérique). Les idées naissent aussi des circonstances matérielles de la création de chaque film, comme ce fut le cas pour Adebar (1957), chef-d'œuvre de montage métrique, de Peter Kubelka : l'absence de sources de lumière suffisantes l'a poussé à explorer les effets de silhouette. Ici encore, les circonstances matérielles et la forme du film en ont déterminé la mutation : d'œuvre cinématographique et musicale initialement destinée à la projection elle est désormais exposée sous une forme sculpturale. A l'évidence, si l'instabilité économique est un obstacle majeur, l'indépendance vis-à-vis des impératifs commerciaux permet néanmoins au cinéaste expérimental d'élaborer une vision personnelle et critique. Comme le résume succinctement Kubelka : "Je ne fais pas de compromis. Et cela fait longtemps que je ne me soucie plus de savoir si le public aime ou pas."

un art de la vie

On se souvient avec quel pessimisme, à l'époque même où, sur le modèle de la Film-Makers' Coop, les coopératives et laboratoires de cinéma expérimental commencent à fleurir à la fois aux Etats-Unis et en Europe, les théoriciens de l'art ont clos le chapitre de l'avant-garde, reléguant la notion elle-même au statut de catégorie historique. Pour Peter Bürger en particulier, le projet avant-gardiste est voué à l'échec non seulement à cause de la capacité monstrueuse du système capitaliste à intégrer les discours et les pratiques les plus contestataires, mais aussi parce que, dans son projet de recherche formelle radicale, son désir d'autonomie et de distance critique, l'avant-garde échoue à s'établir comme une véritable praxis, à réintégrer l'art dans la vie.[5]
Est-il possible que le cas du cinéma expérimental – qui reste largement absent des discours théoriques classiques sur l'avant-garde – permette, sinon de démentir, du moins de nuancer cette vision dystopique ? C'est bien ce que suggère le film de Chodorov. Les cinéastes interrogés ne se voilent certes pas la face à ce sujet : "Mon ambition, admet Ken Jacobs en souriant, c'était de révolutionner les Etats-Unis d'Amérique." Si l'impact du *New American Cinema Group* fut incontestablement plus modeste, le cinéma expérimental n'en reste pas moins un moteur essentiel de la création et – répondant ainsi au souhait des grands théoriciens du cinéma – de la pensée contemporaine. Ce faisant, il est d'autant plus en prise avec la vie qu'il reste matériellement et thématiquement un cinéma de proximité, comme son cousin, le cinéma amateur. "Le cinéma, conclut Chodorov, c'est la vie. La vie continue, le cinéma continue." Inévitablement, son point de vue est biaisé : tout le monde n'a pas la chance de grandir avec Hans Richter pour voisin... mais la "famille" du cinéma expérimental qu'il nous décrit n'est pas exclusive – son film en témoigne dans sa forme-même, la manière dont il accueille sans préjugé son spectateur, entraînant dans son fascinant récit le spectateur éclairé comme le novice en matière de film expérimental.
D'ailleurs, si la génération des années 1960 a fait fructifier les acquis des premières avant-gardes, elle est elle-même relayée par de nouvelles générations : le film de Chodorov rejoint ici celui de Frédérique Devaux et Michel Amarger qui semble commencer là où s'arrête ***Free Radicals***. Dans le vaste panorama du cinéma expérimental contemporain qu'offre **Cinémas de traverse** (Cf. Infra), on mesure le chemin parcouru dans la diffusion aussi bien que dans la diversification des approches et des techniques, ainsi que dans l'accroissement continu de cette communauté de femmes et d'hommes passionnés de cinéma.

une histoire du cinéma expérimental

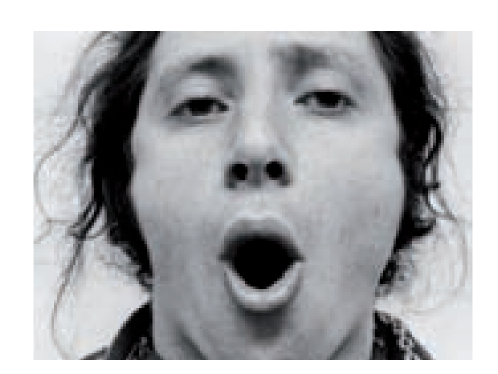
Nul besoin d'insister sur l'importance du film de Chodorov. On soulignera simplement un contexte historique qui donne au projet son caractère indispensable. Depuis la fin des années 1990, le numérique a contribué à faire

A voir / A lire

cnc.fr/idc :
Cinémas de traverse, de Frédérique Devaux et Michel Amarger, 2009, 166', et **Images de la culture** No.26, p.20-25.
re-voir.com
lightcone.org
anthologyfilmarchives.org
De Martine Beugnet : **Sexualité, Marginalité, sexualité, contrôle dans le cinéma français contemporain**, L'Harmattan, 2001 ; **Claire Denis**, Manchester University Press, 2004 et 2012 ; **Proust at the Movies**, avec Marion Schmid, Ashgate, 2005 ; **Cinema and Sensation : French Film and the Art of Transgression**, Edinburgh University Press, 2008 et 2012.

connaître le cinéma expérimental en en facilitant la diffusion. Dans de bonnes conditions, la numérisation peut aussi, dans une certaine mesure, contribuer à la conservation d'œuvres dont il n'existe qu'un faible nombre de copies. Par contre, envisagé comme remplacement du film pellicule, le numérique sape l'esprit-même d'un cinéma ultra-versatile, où tous les supports et tous les procédés ont une valeur en tant que tels parce qu'ils déterminent des pratiques, et donc des œuvres spécifiques : les films présentés dans Free Radicals (films réalisés sur pellicule 8 mm et 16 mm principalement) n'auraient pas pu être réalisés sur d'autres supports. De manière plus générale, l'avènement du numérique (avec sa logique de convergence des médias, ses nouveaux modes de reproduction et de distribution) a créé autour du cinéma dans son ensemble un état de crise, et cet état de crise engendre au sein du monde des arts – qui avait jusqu'ici dédaigné le cinéma expérimental – un intérêt soudain. Musées et galeries s'attachent désormais à étoffer leurs collections d'œuvres filmiques, tandis que la création artistique contemporaine recycle les techniques élaborées par les cinéastes expérimentaux. Le risque, c'est la récupération de procédés de création accessibles à tous au profit de pratiques auteuristes et exclusives, et la transformation d'un corpus destiné au plus grand nombre en objets raréfiés, et donc commercialement viables. "C'est horrible", commente sans ambages Kubelka en évoquant cette possible dérive. Un projet comme celui de Chodorov, par lequel le cinéma expérimental, dans l'esprit de l'Anthology Film Archives, construit sa propre histoire, préserve sa propre mémoire, est donc essentiel. Le travail d'historien du cinéma qu'il réalise avec ce beau docu-journal évite d'ailleurs toute tendance à la *muséification*, et cela d'autant plus facilement que son sujet s'y révèle complètement réfractaire : ainsi le Free Radicals de Len Lye, réalisé en 1958 et inclus dans le film de Chodorov, n'a pas pris une ride. M. B.

1 Stan Brakhage, extrait de Scrapbook, Collected Writings 1964-1980, New York, Documentext, 1982 ; reproduit dans Le Je filmé, sous la direction de Yann Beauvais et Jean-Michel Bouhours, Paris, Scratch et Centre Pompidou, 1995.
2 1999, 47', Circuit Court Production.
3 Roger Odin, *Du film de famille au journal filmé, in* Le Je filmé, op. cité.
4 *Le Je à la caméra, in* Le Je filmé, op.cité.
5 Peter Bürger, Theorie der Avantgarde, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1974 (traduit par Michael Shaw : *Theory of the Avant-Garde*, Theory and History of Literature, vol. 4, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1981-1998).



alchimies sonores

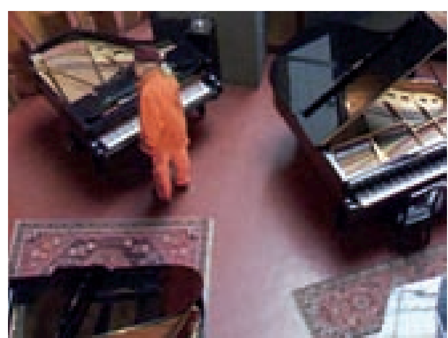
Pour retracer l'itinéraire artistique de Charlemagne Palestine, à la fois compositeur, performeur, plasticien, et figure majeure de la scène minimaliste new-yorkaise depuis les années 1960, Anne Maregiano choisit les gestes du quotidien, l'entretien en voix off, la lenteur ponctuée de silences. Un traitement austère qui contraste avec la personnalité haute en couleurs du compositeur, comme en témoignent les archives photographiques et les extraits de films expérimentaux qui illustrent les diverses phases de son travail. Sous une toute autre forme, Marie Losier consacre un court au violoniste Tony Conrad ; les deux musiciens sont complices de longue date. Par Anaïs Prosaïc.

La première partie de Charlemagne Palestine, the Golden Sound évoque sa jeunesse à Brooklyn où il est né (en 1945 ou 1947 selon les sources, Charles Martin ou Chaim Moshe Tzadik Palestine), son apprentissage du chant dans une chorale de synagogue, avant de devenir à 16 ans, carillonneur de l'église épiscopale St-Thomas sur la 5ème avenue à Manhattan. Dans l'*instrumentarium* de Charlemagne Palestine, le carillon occupe une place emblématique aux côtés du synthétiseur analogique Buchla, du grand piano Bösendorfer Imperial, et maintenant du piano à deux claviers, le "doppio borgato" construit sur mesure par le facteur d'instruments italien Luigi Borgato.
Les moments forts du film sont ceux où Charlemagne est saisi en train de jouer sa musique : dans un vaste loft immaculé trône la machinerie complexe du carillon, magnifique cube de métal, mécanique de précision ténébreuse, câbles, pédales et cloches, à l'origine de la technique du *strumming* (littéralement : acte de faire sonner des cordes, de piano, de guitare...), qui structure toute sa musique pour piano depuis les années 1960. Régal d'une petite pièce cristalline, chorégraphie du jeu de mains et de pieds, choral de cloches dont les résonances fluctuantes enveloppent l'auditeur dans un nuage d'harmoniques célestes... Plus tard, dans une petite église italienne, on assiste au déploiement du "borgato", deux grands pianos superposés, dont le clavier de l'un est relié à un système de pédales. Impressionnante présence de cet objet d'aspect surréaliste dont le sombre verni et la riche vibration occupent tout l'espace...
Aux commandes de ce vaisseau sonore, Charlemagne martèle avec grâce et une extrême concentration les différents mouvements de From Etudes to Cataclysms. La séquence musicale fait l'objet d'un enregistrement : le compositeur et les techniciens évaluent les propriétés acoustiques de l'église, tandis que Charlemagne réécoute une prise en exécutant une petite danse sur place. Enfin, face à un auditoire très jeune, il partage la scène avec son complice de longue date, le violoniste Tony Conrad, autre légende du minimalisme, pionnier du drone, des systèmes d'accordage mathématiques et du cinéma expérimental. Tous deux chapeautés façon bohème urbaine, Charlemagne Palestine vocalise un verre à la main, Tony Conrad virevolte, tandis que son violon harmonise. Surgissant des fantômes de la jeunesse – le chaman, le clown, le Quasimodo des années 1970, ses rituels, sa folie, parfois sa violence... – ces vieux messieurs aussi débonnaires qu'excentriques cachent sous leurs clowneries kitch une esthétique et une pensé de la radicalité dont l'influence hante les milieux artistiques depuis plus de vingt ans.

scène protéiforme

La musique des minimalistes des années 1960-70, oubliée dans les années 1980 (mis à part celle des "répétitifs", Phil Glass et Steve Reich), a été reconnue par les milieux académiques et adoptée par la culture dj dans les années 1990 : une nouvelle source de langages musicaux pour une perception radicalement différente de l'écoulement du temps. Aujourd'hui, toute une génération de compositeurs considérés comme les classiques de l'avant-garde suscite l'enthousiasme d'un public qui a maintenant l'âge de leurs petits-enfants : Phill Niblock, Tony Conrad, La Monte Young, Julius Eastman, Eliane Radigue, Charlemagne Palestine...







C'est par le chant qu'il a soigné son bégaiement, dit Palestine au début du film. Après sa formation de chanteur de synagogue, il a étudié à New York University, Columbia University, Mannes College of Music, et au California Institute of the Arts. Dans les années 1960, il rencontre Tony Conrad, et à sa suite l'underground multi-azimuté de l'époque : Valerie Solanas (féministe radicale, auteur de **SCUM Manifesto**, qui tenta d'assassiner Andy Warhol en 1968), l'acteur Taylor Mead, les compositeurs La Monte Young, Morton Subotnick, Ingram Marshall, Philip Glass, le chanteur indien Pandit Pran Nath, la chorégraphe Simone Forti... Mascotte de cette scène expérimentale bouillonnante, le jeune carillonneur cultive son aura de Quasimodo pour église protestante ! Les peintres de l'expressionnisme abstrait, Barnett Newman, Josef Albers, Mark Rothko ou Clyford Still ont une influence déterminante sur sa façon de percevoir le son. En Californie il rencontre Allan Kaprow, inventeur du happening, Nam June Paik, pionnier de l'installation vidéo, Stan Brakhage et Stan Vandebeek, cinéastes expérimentaux... Il reconnaît avec gratitude la chance d'avoir reçu le meilleur de l'université tout en ayant vécu au cœur d'un mouvement artistique protéiforme qui a bouleversé sa jeunesse et marqué son époque.

minimalist/maximalist

Tout au long des années 1970, il est l'un des compositeurs-performeurs les plus actifs de la scène *minimaliste* américaine. Il réfute ce qualificatif appliqué à sa musique, qui selon lui est plutôt *maximaliste*, une forme de "masturbation agressive", comme si l'instrument atteignait l'orgasme ! Le seul rapport avec le minimalisme, c'est qu'il se sert d'un nombre limité de notes pour créer le "Charleworld", un univers en expansion gouverné par "The Golden Research", (la recherche du "son d'or" qui donne son titre au film) : ça commence avec deux doigts sur un clavier et ça s'amplifie progressivement en faisceaux d'harmoniques de plus en plus denses. Le *strumming* est la bande-son par excellence du cinétisme new-yorkais, cette vibration métallique géante qui influencera les classiques de la post-avant-garde et la génération suivante, comme le compositeur Rhys Chatham et ses pièces ascensionnelles pour centaines de guitares électriques.

Si ses premières œuvres sont des compositions pour carillon et drones électroniques, puis pour piano, Palestine a joué et enregistré des pièces pour orgue (**Schlingen-Blängen**), gamelan, clavecin, harmonium. Le film se heurte à la difficulté de mettre en image des musiques *abstraites* dont on ne découvrira les titres qu'au générique de fin. Vocaliste dont les performances scéniques dégagent une énergie ritualisée, quasi-chamanique, Charlemagne Palestine est entré dans la légende des grands excentriques avec son jeu de piano extrêmement physique, l'instrument recouvert d'animaux en peluche, tandis que l'artiste boit de nombreux verres de cognac tout en fumant à la chaîne des cigarettes indonésiennes parfumées au clou de girofle.

Dans les années 1980, le marché de l'art tue l'improvisation scénique spontanée : il se retire de la scène musicale et se consacre aux arts plastiques. Il reprend le fil de sa carrière musicale dans les années 1990. Devant un public qui ne cesse de s'élargir, sa musique et ses installations sont présentées dans le monde entier. Les meilleures années de sa vie, dit-il avec un rire canaille et des étirements de grand félin matois, c'est maintenant ! Plus libre que jamais grâce à sa notoriété, il peut cultiver en toute quiétude l'art sacré de l'idiotie, le rejet des responsabilités, de la bonne tenue, du sérieux adulte. Conseils de spécialiste pour garder son âme d'enfant : "Rêve éveillé, divagation, fous rires, actes de beauté et d'amour produits par hasard, temps passé dans la compagnie des enfants et de ceux qui le sont restés... S'abandonner à tout ce qui stimule la créativité." L'approche intimidée, voire compassée, choisie pour la réalisation de ce film, la mise en images conventionnelle, peinent à restituer le contexte explosif des années 1960 et dressent un portrait en décalage avec l'énergie intérieure et la fantaisie pince-sans-rire du personnage.

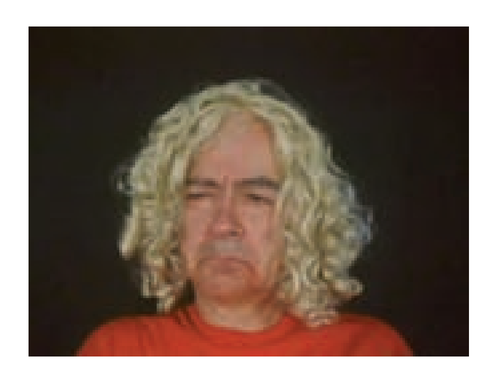
Charlemagne Palestine, the Golden Sound

2011, 70', couleur, documentaire
réalisation : Anne Maregiano
production : Atopic, Petite Pousse Production, Normandie TV
participation : CNC, Sacem, Procirep, Angoa

Dans les années 1970, Charlemagne Palestine, carillonneur de l'église Saint-Thomas sur la 5ème Avenue à New York, fréquente l'avant-garde artistique et développe sa propre expression musicale : le "strumming". Chez lui, entouré de ses instruments (et de ses peluches), images d'archives à l'appui, portrait de cette personnalité excentrique, chercheur d'or sonore, performeur et vidéaste, devenu l'une des figures de l'underground new-yorkais.

Il n'y a sans doute que le New York des années 1970 pour offrir un tel personnage, une figure d'artiste pour qui l'art est à la fois performance et expression de soi. La performance est d'ailleurs le terme le plus approprié pour désigner l'art de Charlemagne Palestine. S'il est avant tout musicien, chanteur, carillonneur et pianiste, Charlemagne Palestine s'est mis en quête de l'œuvre d'art totale. C'est au contact de la peinture qu'il découvre sa voie : la recherche d'un univers sonore englobant, fait de vibrations et de nappes, à l'instar des aplats de couleurs de Mark Rothko ou Barnett Newman. Sa technique, le "strumming", qui consiste à faire résonner les harmoniques d'un piano en martelant deux notes jusqu'à la transe, s'accompagne de rituels qui intègrent des éléments de l'enfance ou de la personnalité fantasque de l'artiste. Peluches, verres de whisky, costumes bariolés sont autant de fétiches qui renouent avec l'univers sauvage et exalté des chamans. **S.M.**





Tony Conrad : DreaMinimalist

2008, 27', couleur, documentaire
réalisation et production : Marie Losier
participation : New York State Council of the Arts, Experimental Television Center Finishing Funds, FIAF

Tony Conrad par lui-même. Devant la caméra de Marie Losier, le violoniste américain, membre fondateur, avec La Monte Young et John Cale, du Dream Syndicate, compagnon de route du minimalisme, complice de Charlemagne Palestine, expose deux autres facettes de son talent : celles du performeur et du cinéaste expérimental. Dans une suite de mises en scène truculentes, il rejoue l'histoire de sa vie.

Le secret des artistes américains, ceux qui ont participé au mouvement d'émancipation des années 1960, serait-il de rester de grands enfants ? Tony Conrad, 68 ans au moment du tournage, s'amuse comme un fou et comme il l'annonce dès le début du film, gare à ceux qui voudraient l'en empêcher ! Tout en racontant son parcours, les pénibles leçons de violon de l'enfance, les spectacles de marionnettes avec sa mère, l'émigration à New York où l'underground bouillonne, sa collocation avec Jack Smith, le réalisateur de **Flaming Creatures** (1963), chef-d'œuvre du cinéma queer, cette figure bedonnante et grisonnante se livre à des danses excentriques, se déguise en rappeur à capuche, saute à pieds joints sur un lit habillé en nourrisson et cuisine des conserves à partir de pellicules de cinéma... Pantomime, clowneries, dérision, la performance ne s'arrête jamais ! La joie est impérative. La bande son est entièrement signée par l'artiste (quand elle ne provient pas de sa collection de disques). **S.M.**

transe enfantine

A l'autre extrême, dans **DreaMinimalist**, la réalisatrice Marie Losier (auteure du bouleversant **The Ballad of Genesis and Lady Jaye**) livre une approche à la fois poignante et dérangeante de cette disposition à la transe enfantine, à la folie douce, qui semble être l'état permanent de Tony Conrad. Elle aussi saisit son personnage dans des moments de vie quotidienne, entre ses collections de cassettes et d'instruments à cordes, repas dans la cuisine en désordre et sortie des poubelles.
Plutôt que de s'égarer dans la chronologie complexe d'une œuvre foisonnante et d'un accès souvent difficile pour qui n'est pas amateur passionné ou érudit spécialisé, elle effleure quelques aspects de sa biographie : souvenirs de jeunesse, entre une mère marionnettiste et des cours de violon laborieux, rencontre avec le compositeur La Monte Young et le réalisateur de films expérimentaux Jack Smith. Comme à son habitude, elle fabrique des séquences bricolées façon cinéma primitif, des petites mises en scène burlesques, postsynchronisées : chahuts enfantins, déguisements et travestissements divers, objets en mouvement, danses saugrenues accompagnées de musiques de dessins animés, guitare hawaïenne, pop instrumentale éthiopienne... Au cours de l'une d'entre elles, Tony Conrad est filmé en ombre chinoise devant un rideau, sur un très beau morceau pour violon et percussions. Dans le sous-titrage, *drone music* est traduit improprement par *musique répétitive* alors qu'il s'agit plutôt de *musique de sons continus* (*dream music* devenue *drone music*) dont Tony Conrad compositeur fut l'un des pionniers dans les années 1960 aux côtés de La Monte Young et de Theatre of Eternal Music.
Mais ni l'improvisation en intonation juste, ni l'exploration des séries harmoniques qui sont au cœur de son œuvre musicale, ni son œuvre cinématographique ne constituent le sujet du film. Les méthodes de travail et la réflexion du réalisateur de **Flicker** (1965) – film stroboscopique légendaire constitué d'une succession rapide de cadres alternativement noirs et blancs, dont le spectacle peut provoquer une crise d'épilepsie chez les sujets fragiles, – se résument à une scène d'anthologie : coiffé d'une perruque et revêtu d'un pyjama rose, Tony Conrad applique une recette d'oignons en conserve à la fabrication d'un film expérimental. Dédoublé sur un même plan, il fait cuire la pellicule puis la plonge dans l'eau savonneuse et enferme le résultat improbable dans des bocaux...
Ces partis pris d'auteure, accumulations de métaphores ludiques et clowneries parfois à la limite du mauvais goût, ont de quoi dérouter le mélomane *sérieux* ou quiconque attendrait un portrait structuré de l'un des artistes américains les plus importants du mouvement minimaliste. Marie Losier filme ses rapports d'intimité artistique sans aucune prétention intellectuelle ou esthétique. Elle ne transforme pas les sujets de ses films en monuments de la culture universelle. A sa façon iconoclaste, puérile et désordonnée, elle cerne peut-être au plus près une forme authentique de créativité qui échappe à des productions plus ambitieuses, mais maladroites et dépourvues d'invention. **A. P.**

A voir
charlemagnepalestine.org
tonyconrad.net
vimeo.com/annemaregiano
marielosier.net
cnc.fr/idc :
The Ballad of Genesis and Lady Jaye, de Marie Losier, 2011, 68'
et **Images de la culture** No.26, p.4-7 ;
Patti Smith, l'océan des possibles, d'Anaïs Prosaïc, 1997, 51' ;
Eliane Radigue, l'écoute virtuose, d'Anaïs Prosaïc, 2011, 61', sera présenté dans le prochain numéro d'**Images de la culture**.





bleu ciel, bruits blancs

Nous fêtons cette année les 100 ans de la naissance de John Cage. Pour Eve Couturier et Jean-Jacques Palix, ce sont les 10 ans de Conférence sur rien, film qui donne à entendre en français la conférence Lecture on Nothing prononcée par Cage en 1949 à l'Artist's Club de New York. Ce discours, composé à la manière des Sonates et interludes pour piano préparé (1946-1948), a valeur de manifeste et d'expérience poétique et sonore. Palix et Couturier, musiciens, gens de radio, bricoleurs de sons, nous emmènent sur un nuage au pays des merveilles de John Cage. Entretiens croisés.

Comment vous est venue l'idée de ce film ? Pourquoi avoir choisi ce texte ?

Eve Couturier : C'est d'abord une histoire de traduction. En 2002, il y avait peu de traductions de ce texte en français. Celle qui était disponible commettait un contresens évident selon moi en abordant ce texte de manière littéraire et non pas musicale. Il s'agissait de petits détails certes, mais suffisamment révélateurs pour susciter le désir de redonner à Cage la place qui lui revient, celle d'un musicien. Je vous donne un exemple : j'ai traduit *si quelqu'un s'endort laissez-le s'endormir* ; j'insiste donc sur la répétition du son *dor* ; dans la traduction précédente, on aurait pu lire *si quelqu'un s'endort, laissez-le sommeiller*. Cette traduction ne cherchait pas à faire sonner l'écriture, elle ne permettait pas de s'appuyer sur le matériau mot. Cela a fait l'objet d'un débat avec quelques amis anglophones, les questions de traduction ne nous ont jamais paru innocentes. Mais le choix de ce texte, bien sûr, vient de l'intérêt que nous portons en tant que musiciens à l'œuvre de Cage.

Jean-Jacques Palix : La traduction dont il s'agit est celle des éditions Denoël, qui était comprise dans la première édition du livre **Silence** de Cage en langue française. Un peu après le film, les éditions Héros-Limites à Genève ont publié une nouvelle traduction [trad. Vincent Barras, 2003], sans doute parce qu'ils étaient eux aussi insatisfaits.

J'ai lu sur votre site que la lecture et l'enregistrement, la performance, ont précédé l'idée de faire un film ?

J.-J.P. : L'idée de départ, c'était le sonore : la lecture du texte par Eve pour le donner à entendre et à comprendre. L'idée du film est venue juste après, pendant qu'Eve répétait, qu'elle finissait de corriger le texte. Cela m'est apparu très spontanément. C'était en lien avec le fait qu'on avait une chambre d'amis au dernier étage d'un immeuble, avec la présence permanente du ciel et également la présence du blanc, puisqu'on venait de faire des travaux. Tout d'un coup c'est devenu une évidence, pourquoi pas un film ? Il n'y avait aucune commande, aucun financement, nous l'avons réalisé par pur plaisir personnel, et pour le plaisir de quelques amis.

E.C. : Il n'y avait aucun volontarisme de notre part, ce qui s'accorde d'ailleurs avec la pensée de Cage. Le film vient d'une suite de coïncidences : la discussion autour de la traduction, ce que dit le texte, le fait qu'on avait vue sur le ciel… Aux yeux des spécialistes de Cage, ceux qui ont une responsabilité quant à la diffusion de sa pensée, nous sommes apparus comme des électrons libres, ce qui n'a pas manqué de les perturber. Si j'ai traduit le texte, c'est pour l'adresser aux Français, même s'il me paraissait aussi extrêmement significatif par rapport aux Etats-Unis. C'était juste après 2001. Il y avait eu choc (le mot choc est dans le texte), on commençait à percevoir la vie autrement. Cette lecture était pour moi une source profonde de réflexion.

Quelle réaction a pu susciter votre traduction auprès des spécialistes de Cage ?

E.C. : C'était l'idée du film qui les dérangeait, pas la traduction, l'idée de figer le texte dans une image.

Ce film soulève en effet la question de la transposition de ce que Cage dit à propos du son dans le domaine des images. Mais il faut se souvenir que la conférence a été donnée devant des peintres de l'expressionnisme abstrait, à l'Artist's Club de New York, et que certaines des positions que Cage a prises vis-à-vis de la musique sont influencées par ce qu'il pouvait observer dans les arts visuels, à l'école de design de Chicago, héritière du Bauhaus, chez Duchamp, Richard Lippold ou Robert Rauschenberg…

E.C. : C'est là aussi, selon moi, la dimension politique de Cage. Sa pensée et son œuvre sont toujours contextualisées, elles naissent d'une perception extrêmement sensible de ce qui l'entoure. Les spécialistes dont j'ai parlé ont tendance à ne considérer ni l'écriture ni les autres formes d'expression parmi lesquelles l'œuvre de Cage trouve sa place. Alors que la contextualisation chez lui est constante. Même à l'intérieur de la conférence, il ne cesse d'ajuster, de juxtaposer des images, de faire des rapprochements entre les connaissances dont il hérite et ce qui se passe autour de lui au présent. Je trouve ça magnifique.

Comment avez-vous conçu les images du film, quand il y a déjà tant d'images dans le texte et qu'il est question avant tout de vide, de silence ?

J.-J.P. : Il y a longtemps que je voulais faire un film sur le blanc et c'était évident pour moi que c'était ce qui correspondait le mieux à l'idée du silence. Je voyais également dans le ciel un équivalent *organique* au monde de Cage, au même titre qu'il a été obsédé par les champignons ou des choses comme ça.

Cage compare aussi le processus artistique à la météo, au temps atmosphérique en perpétuel changement sans début ni fin.

J.-J.P. : C'est vrai. Filmer le blanc, filmer le ciel correspond tout à fait à sa philosophie. Mais encore une fois, cela s'est fait de manière très spontanée, sans trop y réfléchir. Il me semblait que ce minimalisme-là, qui est minimalisme *cool*, assez lent, pouvait vraiment accompagner le texte dans son entendement ; il met le spectateur dans un état de douceur, de confort, cela lui permet de se livrer entièrement à l'écoute.

En voyant dans le film ces murs blancs et ces avions, on ne peut s'empêcher de penser à la phrase de Cage sur les **White**

Paintings de Robert Rauschenberg : "[Elles] étaient des aéroports pour les lumières, les ombres, les particules." Ce que Cage est allé puiser entre autre chez Duchamp, Laszlo Moholy-Nagy ou Rauschenberg, c'est l'idée que le tableau est en interaction avec l'espace qui l'environne. Le blanc, ce n'est pas une absence d'image, mais une surface sur laquelle passe la lumière, comme dans sa pièce célèbre **4'33''**, où un interprète s'assoit devant un piano durant 4'3'' sans rien jouer ; le silence est un moyen de faire entendre les bruits qui circulent dans la salle.

J.-J.P. : Oui, Rauschenberg, Robert Ryman... les correspondances avec les peintres de l'époque sont apparues après tournage. Certaines images, comme celles des avions, ont été tournées bien avant le projet de film. Si je me suis empressé de filmer ces murs blancs, c'est qu'ils avaient une granulation, une matière qui m'intéressaient. Le film a été projeté dans des conditions très variables, parfois même sur des murs, ce qui ajoute encore de la matière. Les plus belles projections ont toujours eu lieu dans des endroits qui n'étaient pas prévus à cet effet. Sous une tente d'un cirque, par exemple, à l'emplacement du jardin d'Eole [Paris, 19ème arr.] sur une toile plus ou moins tendue. On entendait tous les sons de la ville, les trains qui passaient juste à côté. La bande son s'en trouvait enrichie, comme il le fallait vis-à-vis de Cage, qui a pu déclarer qu'il a plus de plaisir à écouter le bruit de la circulation en bas de son immeuble qu'à écouter Mozart ou Beethoven. C'est l'école d'où nous venons, celle du sonore, des sons concrets, des sons de la ville...

Dans l'interview dont vous parlez – que l'on trouve sur Youtube [**John Cage about silence**], Cage dit qu'aujourd'hui le silence c'est le bruit de la circulation. Cela renvoie à l'expérience qu'il a faite dans un caisson insonorisé au début des années 1950. Dans ce caisson, Cage qui croyait trouver le silence, pouvait encore entendre les battements de son cœur, sa respiration. Il en a conclu que le silence n'était pas une absence de son, mais l'ensemble des sons non-intentionnels. La rumeur que l'on entend dans votre film, par conséquent, c'est du silence.

E.C. : Oui, mais un silence organisé.

J.-J.P. : C'est la rumeur de la ville de Paris. Il y a un seul petit rajout musical dans le film, une pièce pour guitare électrique composée l'année d'avant, lors de la séquence de l'endormissement. Elle génère une sorte de fréquence légèrement hypnotique, puis remonte au moment des avions, avant de s'interrompre. Mais autrement ce sont des bruits de la ville, on entend des chansons au loin, de l'activité. J'ai choisi de les placer à certains moments plutôt qu'à d'autres. J'aime que les sons restent à la limite du perceptible. Parfois, c'est quand ils s'arrêtent que l'on s'aperçoit qu'il y avait quelque chose.

Le fait de venir du son a-t-il une influence sur votre manière de concevoir l'image ?

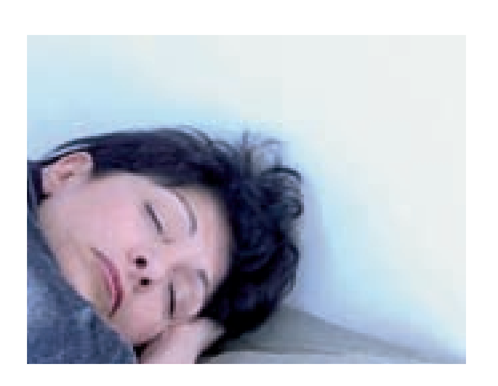
J.-J.P. : La manière dont je travaille le flux des images vient directement de mes expériences de composition. Dans ce cas précis, quatre éléments se superposent : la voix d'Eve, le sens du texte, le son et les images. Si l'une des quatre couches donne l'impulsion, ce n'est pas nécessaire de la surligner sur les trois autres. En revanche, s'il y a une baisse de tension, il faut qu'une des quatre couches relance l'attention. Comme dans un quatuor où les violons, le violoncelle et l'alto ont chacun une partition, ils se suivent, se croisent, s'unissent, se séparent.

Conférence sur rien est une apologie de la structure. Cage expose la structure du texte au fur et à mesure qu'il progresse. Il dit aussi avoir emprunté la structure de ses compositions de l'époque, **Sonates et interludes pour piano préparé**. La conférence est une pièce musicale confiée à l'interprétation du lecteur. Comment avez-vous préparé votre interprétation ?

E.C. : J'ai fait un découpage au niveau du souffle pour pouvoir traverser physiquement le texte. Je m'étais mis des annotations comme un pianiste peut en écrire sur une partition, en plus de celles du compositeur. Non seulement pour la respiration, mais pour prévenir les changements d'état. Pour la séquence d'hypnose, il fallait entrer dans un état particulier, pour transmettre la sensation à l'autre. Cela demande une grande attention, au mot près, à toutes les petites nuances, à tous les glissandos de cette partie-là. Si Cage associe parfois des idées de manière assez brutale, à ce moment-là de la pièce on plonge dans un bain. C'est une histoire de durée. Il arrive à étirer ce passage jusqu'au point où l'on peut atteindre le vertige.

Avez-vous suivi les indications de Cage ? La transcription typographique des silences, par exemple.

E.C. : J'ai essayé de faire entendre le texte, entendre au sens de l'entendement, que cela touche aussi l'esprit. L'indication la plus forte de Cage, c'est qu'une fois que l'on a dit les trois premiers mots : *je suis ici*, il faut conserver le même tempo. Les silences, le vide, font partie du processus d'entendement. C'est un espace qui sert à se recharger, le rien étant comme un moteur. Les espaces typographiques doivent être respectés dans la mesure où ils ouvrent des possibilités de projection pour l'auditeur. Je les ai donc pris en compte. Sachant que dans l'oralité, il y a des choses que j'ai liées à

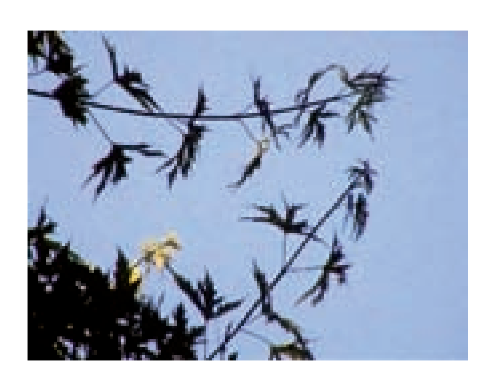


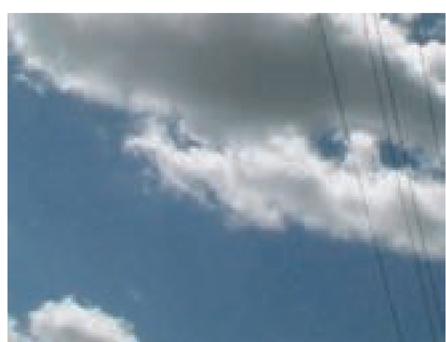
Conférence sur rien

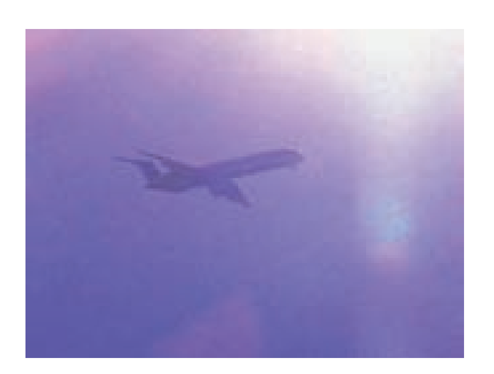
2002, 52', couleur, documentaire
réalisation et production : Jean-Jacques Palix
texte : John Cage
traduction et interprétation : Eve Couturier

En 1949, John Cage donne une conférence à l'Artist's Club de New York. Son texte, **Lecture on Nothing**, adopte la structure de ses récentes compositions musicales. C'est à la fois un manifeste artistique et une expérience d'écoute proche de l'hypnose. De la traduction et de l'interprétation d'Eve Couturier, Jean-Jacques Palix a tiré un film qui donne à entendre ce message toujours vibrant.

"Je n'ai rien à dire et je le dis". Ces paroles de John Cage, à l'ouverture de son discours, dissimulent à peine l'incroyable richesse de cette **Conférence sur rien**. Philosophie, musicologie, poésie, autobiographie, récit, méditation, utopie.... John Cage, cet artiste éclectique, qui ne fut pas seulement musicien, a énormément de choses à nous dire. Ou plutôt à nous faire entendre, à nous faire percevoir. Comme celle d'autres artistes du XXe siècle (Rilke, Artaud), sa réflexion a une portée éthique, voire politique : de quoi avons-nous besoin ? Où trouver la joie ? Comment aimer le monde qui nous entoure ? Par le retrait qu'il opère, la suspension du sens au profit de l'écoute, Cage ouvre un champ nouveau d'expérimentation. Eve Couturier et Jean-Jacques Palix, tous deux gens de radio, performeurs, bidouilleurs de sons et de mots, se sont engouffrés dans la brèche et d'un ciel de nuages, d'un pan de mur blanc, ont su faire un espace où le rien dévoile ses infinies possibilités. **S.M.**







cause du sens. Cage a établi sa partition à partir d'une vieille machine à écrire qui pouvait se tabuler. Il a utilisé les outils de l'époque. Il y a donc un artifice. En tant que lecteur on doit pouvoir enchaîner de façon à ce que les mots ne restent pas en suspens.
J.-J.P. : Cage demande que le texte soit dit avec "le rubato que l'on utilise dans le langage quotidien".

L'un comme l'autre, vous avez fait de la radio, des sonorisations, de la musique, des performances, des films, comment faire la synthèse de ces activités ?
E.C. : On va dire qu'on est *transgenre* ! Ce n'est pas innocent ce que je dis là. Nous avons toujours discuté de la question des catégories. Les choses inclassables font se rejoindre un nombre d'individus qu'on aime beaucoup, qui constituent presque un réseau ou une famille, des gens qui peuvent être *amoureux*, comme dirait Cage, de l'écriture, de la musique, de la danse, de la trace, de l'être. Après, appartenir à une chapelle... Dès qu'un genre commence à se définir, on s'échappe pour aller s'aventurer ailleurs.

Robert Wilson, qui donne ces jours-ci des représentations de **Conférence sur rien**, présente ce texte comme une lecture fondamentale qui a déterminé sa carrière. Est-ce le cas pour vous ? Qu'entendez-vous dans ce texte qui résonne avec vos pratiques ?
E.C. : C'est un texte fondateur. Cage n'est pas briseur de passé. Il a reçu un enseignement académique pour lequel il a toujours eu beaucoup de respect, mais il s'est mis lui-même en état d'ouvrir des champs, d'aller plus loin. Il a été un maître pour les histoires de radio, dans le sens de notre école, qui est celle de Pierre Schaeffer, celle de la musique concrète. Après la Libération, Schaeffer a commencé à jouer avec l'enregistrement. Il a essayé de définir une grammaire à partir des bruits pour se positionner par rapport à la notation musicale.

Y-a-t-il une influence directe de Cage sur Schaeffer ?
E.C. : Non, ce sont deux mondes différents, mais qui se rejoignent pour des raisons historiques et techniques. Tous les deux ont travaillé au même moment avec la bande magnétique, le son différé, la transformation du son par l'amplification.

Il faut rappeler que la radio en France, via Pierre Schaeffer, est une école d'expérimentation. Cage a peu travaillé pour la radio en revanche.
J.-J.P. : Il a peu travaillé directement pour la radio, mais il avait une attitude expérimentale qui était proche de celle de Pierre Schaeffer, dont l'Atelier de création radiophonique de France Culture a hérité. L'apprentissage de l'écoute ouvre plus facilement à la curiosité, je crois, que l'apprentissage du regard. Le monde du sonore a une force narrative qui est beaucoup plus puissante que celle du visuel. C'est cette curiosité-là qui nous emmène sur des terrains expérimentaux. Ce qui explique que nous ayons une démarche parfois volatile, en tout cas pluridisciplinaire.
E.C. : J'adore la définition de Cage qui dit que la mélodie ce sont des sons les uns après les autres, et l'harmonie tous les sons ensemble. Cela m'a libérée. Tout ce qui est de l'ordre de la chanson, du roman, la narration qui a un début et une fin, ne m'intéresse pas. En cinéma c'est pareil, je n'aime que les auteurs qui vous laissent chercher dans l'image et dans le son une trace du labyrinthe. De ce point de vue, Cage ouvre toutes les voies. En état d'harmonie, quand on s'expose au non-intentionnel, il y a des choses qui vous traversent, on peut entendre des voix, avoir des visions. Cela m'intéresse plus que les berceuses.

Comme Cage avec Merce Cunningham, vous avez travaillé avec des chorégraphes. Cet aspect du travail de Cage a-t-il eu une influence sur votre propre démarche ?
J.-J.P. : C'est une influence indirecte. Les premiers chorégraphes avec lesquels nous avons collaborés étaient des *post-cunninghamiens*, dans le sens où la musique qu'ils souhaitaient ne devait pas être en relation immédiate avec ce qui se passait sur la scène. Je n'ai pas fait d'études musicales, et même si j'ai une passion pour certaines musiques organisées comme le blues, l'expérimentation radiophonique m'a plutôt porté vers les musiques *improvisées*. En danse comme en musique, l'improvisation réclame d'être attentif à ce que l'on ressent et à ce qui se passe autour de soi.
E.C. : La danse nous a donné énormément d'acuité. C'est bouleversant de se retrouver face à des gens qui ne partent de rien, qui ont leur corps, leur présence comme seul instrument. Cage ne pouvait qu'être enchanté de cette *tabula rasa*. Dans la danse contemporaine, il n'y a pas de partition, on part d'un vague argument qui va se déformer, se transformer, se développer, se retirer. C'est passionnant d'observer ce qui se passe dans un studio de danse. J'imagine sa joie d'installer des transistors, de tripoter les boutons en sentant ce type d'énergie autour de lui, ce vivant – lui qui parle toujours du vivant. Pour les gens sensibles, ce type de rituel, qui dans d'autres cultures va jusqu'à la transe, ne peut laisser indifférent.

Propos recueillis par Sylvain Maestraggi, octobre 2012

A voir
johncage.org
eve.couturier.free.fr
jjpalix.free.fr
beyond-the-coda.blogspot.fr
cnc.fr/idc :
John Cage – Je n'ai rien à dire et je le dis, d'Allan Miller, 1990, 54'.
Deux films parmi d'autres dont la bande son est signée Jean-Jacques Palix :
Ode pavillonnaire de Frédéric Ramade, 2006, 48' (**Images de la culture** No.24, p.14)
et **Avec François Châtelet, un voyage différentiel** d'Ivan Chaumeille, cf.p. 99.

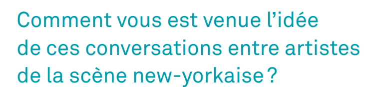






conversation parisienne

Volontiers tourné vers la création cinématographique américaine, Pierre-Paul Puljiz a produit les documentaires disponibles au catalogue Images de la culture sur John Waters, Larry Clark, Paul Morrissey ou encore Jonathan Caouette. En 2010, il a réalisé New York Conversations qui saisit en Super 8 des moments de la vie de jeunes artistes autant dans le domaine du cinéma que des arts plastiques ou de la musique. Premier d'une trilogie, ce film précède des conversations à Mexico et Buenos Aires. Entretien autour d'un plat de spaghetti à l'encre de seiche.



Comment vous est venue l'idée de ces conversations entre artistes de la scène new-yorkaise ?

J'étais plongé depuis trois ans dans un univers de documentaires [**Andy Warhol – Back to China**, 2009, après deux autres documentaires produits en 2005 et 2006 sur Warhol également, **Basquiat, une vie**, 2010, **Monsieur Hubert de Givenchy**, 2011]. Je n'en pouvais plus des morts, des vieux… **New York Conversations** fut une manière de me raccrocher à la création contemporaine. Je rêvais de réaliser quelque chose sur le photographe Dash Snow et l'artiste Dan Colen. Mais Dash est mort en 2009 et Colen était trop mal en point. Après sa désintoxication, il a tout de même accepté l'idée d'un entretien avec le journaliste Glenn O'Brien et la machine s'est enclenchée : leur conversation fait partie du film. Par ailleurs, j'avais en tête une série de portraits de jeunes stars du cinéma américain, comme Chloë Sevigny ou Michaël Pitt. CinéCinéma, avec laquelle je travaille beaucoup, m'a plutôt suggéré un documentaire *patchwork* sur tous ces acteurs. Cela ne me disait rien mais m'a donné l'idée de rassembler une scène artistique dans un film et de mettre en œuvre la réflexion menée depuis longtemps sur la manière d'y insérer les conversations. Tout cela a donné **New York Conversations**, qui introduit la jeune génération des réalisateurs, des créateurs new-yorkais, sous forme d'entretiens.

Pourquoi avoir choisi ces images assez précaires, ces plans hachés, ces sautes brusques d'une scène à l'autre, qui distancient tant le spectateur ?

Il fallait éviter la monotonie. Le Super 8 a produit dans les années 1970 et 80 les plus belles images de New York. Comme les pellicules ne durent pas plus de 3 minutes 20, les conversations ont toutes une durée identique ; mais finalement, l'interruption de la caméra nous échappait. Et puis certaines images ont disparu au développement, à la lumière – voire au tournage lui-même. Nous avons pleinement intégré au film cette notion d'*art by accident*, lors du montage – on était d'ailleurs tellement emballés par ces accidents qu'il a fallu se modérer un peu ! Autre contrainte intégrée au film : le stock de pellicules de jour ou d'intérieur, de couleur ou de noir et blanc était fixe. Cela nous a imposé des choix en fonction de ce qu'il nous restait – pas toujours de ce qu'il nous fallait. Cela ajoute aux mouvements de caméra une alternance entre le noir et blanc puis la couleur.

Et que dire du mouvement perpétuel de la caméra, jamais fixe ? Cela donne un peu le mal de mer mais confère un rythme par lequel on se laisse finalement bercer.

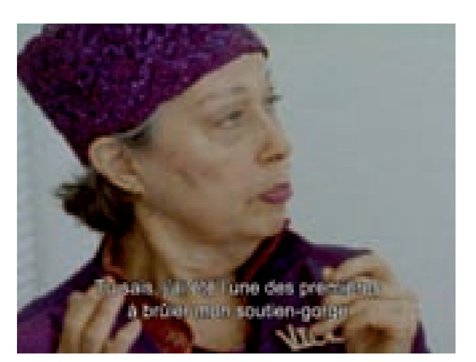
J'avais en tête **Blank Generation** d'Amos Poe [1976], sur les groupes punks à New York : le bougé de caméra y est très présent, le son et l'image ne sont pas forcément synchronisés. Cela me rappelle qu'il y a trois ans, lors d'une intervention à Pékin auprès d'étudiants, j'ai été constamment interrompu par une élève qui tentait de comprendre l'intérêt de ce mouvement incessant. En vain : elle était totalement imperméable à l'idée qu'il s'agisse d'une démarche artistique ! Et puis cet effet retranscrit le sentiment d'urgence, d'agitation, propre à New York ; propre aussi à la situation dans laquelle nous étions pour ce tournage – équipe, temps et moyens réduits.

Vous venez de produire **Walk away Renée** de Jonathan Caouette et, en 2006, vous aviez produit et réalisé un documentaire sur Caouette lui-même (**Jonathan Caouette as a Film Maker**). Pourquoi cet engouement pour lui ?

Ah oui, il faut que je vous explique comment on en est arrivés là, c'est assez comique. En 2003, je travaillais avec Paul Morrissey et John Waters. Tous deux me conseillèrent de rencontrer Caouette qui venait de sortir **Tarnation**. Je savais à peine de qui il s'agissait et je n'avais pas retenu son nom. Au festival de Cannes en 2004, je le rencontre *in extremis* le dernier jour. On s'entend bien, on poursuit les échanges à distance puis Caouette disparaît de la circulation, englouti par ses problèmes familiaux. J'avais convaincu CinéCinéma de me confier la réalisation d'un projet sur lui et j'ai retrouvé sa trace. Il était d'accord, on a lancé l'affaire en moins d'une semaine pour partir tourner deux jours à New York. Avec une équipe si réduite qu'on avait oublié de chercher un réalisateur… Alors j'ai pris les commandes. On arrive chez lui, on sonne, pas de réponse. Il avait totalement oublié notre venue et il dormait ! On a finalement passé une semaine entière avec lui







et on est revenu le mois suivant pour retourner avec lui à Houston, la ville où il a grandi. Je l'ai trouvé captivant, attachant. Un jour, il m'a proposé de regarder des vidéos qu'il avait tournées il y a longtemps mais pas intégrées à **Tarnation**. C'était la nuit, les rideaux étaient tirés, et on a regardé des images assez insoutenables de son enfance, de son adolescence.

[Sur le téléphone de Pierre-Paul Puljiz clignote un nouveau message. C'est Jonathan Caouette, justement, dont les oreilles tintaient sûrement, et qui presse le réalisateur : "Can we talk now? I have a new thought." Pierre-Paul sourit et reprend son récit, égrenant les grands noms qui ont jalonné son parcours et lui ont donné autant d'occasions de produire ou de réaliser des films somme toute assez variés, que ce soit sur le stade Maracana de Rio de Janeiro (2009) ou sur le chef Daniel Boulud (2008)].

Comment expliquez-vous cet éclectisme ?

Pour Boulud, je l'observais tous les soirs s'extraire de sa BMW, coiffé de sa toque, pour aller superviser les opérations du restaurant qu'il tenait à New York. Il m'a donné envie de s'intéresser à lui. Il me fascinait. D'une manière générale, j'aime les documentaires sur l'art et la culture. La mode en fait partie : j'ai produit dix films pour les dix ans de la marque Chloé, et un travail sur les préparatifs des dix ans du **Vogue** italien. Une chance inouïe qui m'a permis de travailler avec Helmut Newton, Bruce Weber, etc.

Avez-vous quelques projets inaboutis ?

Oui, il reste des films que je regrette de n'avoir pu tourner : l'un sur Dash Snow, mais sa disparition est encore trop fraîche, trop cruelle pour son entourage ; un autre sur Ivo Pitanguy, pape de la chirurgie esthétique moderne, qui estime que "la beauté ne peut être parfaite", et puis, par dessus tout, un portrait d'Heidi Slimane. Mais peut-être trouverais-je le moyen d'y parvenir !

Propos recueillis par Malika Maclouf,
avril 2012

cnc.fr/idc

Paul Morrissey – Autumn in Montauk d'Eric Dahan, 2002, 50' (et **Images de la culture** No.17 p. 46) ; **Larry Clark, Great American Rebel** d'Eric Dahan, 2003, 56' (et **Images de la culture** No.23, p.88) ; **John Waters' Family** d'Eric Dahan, 2004, 52' ; **Jonathan Caouette, as a Film Maker**, de Pierre-Paul Puljiz et Jonathan Caouette, 2006, 62'.
Le film **Jonas Mekas, I'm not a Film Maker**, de Jérôme Sans et Pierre-Paul Puljiz (2012, 52') sera présenté dans le prochain numéro d'**Images de la culture**.

New York Conversations

2010, 75', couleur, documentaire
réalisation : Pierre-Paul Puljiz
production : Morgane Groupe, Polyester
participation : CNC, Ciné Cinéma

Tourné en Super 8 (couleur et noir et blanc), rythmé par une musique rock et une caméra très mobile, **New York Conversations** donne à voir quinze rencontres prises sur le vif, morceaux de conversations entre des artistes (cinéastes, acteurs, plasticiens, musiciens) de la scène new-yorkaise. Il fait intervenir des anonymes pour les introduire, et les entrecoupe de courtes séquences documentaires sur la ville, en captant l'ambiance et l'énergie.

Pierre-Paul Puljiz filme ces brèves rencontres en prélevant des détails (visages, corps) ou en s'intéressant à leur environnement (appartement, rue) : la ville est ainsi vue comme un creuset artistique et un espace de rencontres fortuites. Les conversations, légères et drôles, d'amis, couples ou inconnus se rencontrant pour la première fois permettent d'aborder la création avec une grande variété de points de vue. Les jeunes auteurs, entre vie de famille ou cercle d'amis, parlent de leurs influences et de la façon dont ils montent leurs projets. La rencontre entre Jonas Mekas (pape du cinéma underground) ou Glenn O'Brien (journaliste proche de Warhol et acteur) avec de jeunes cinéastes concilie le présent de la jeune création et les témoignages historiques des aînés. Il s'agit aussi pour Puljiz de filmer un esprit commun aux différentes pratiques artistiques dans le contexte new-yorkais, et de proposer une visée prospective sur les conditions contemporaines de création des œuvres.
P. E.

adachi = image(s)

Deux films sur le cinéaste japonais Masao Adachi se sont étrangement croisés dans les festivals en 2011 : **Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution** de Philippe Grandrieux et **L'Anabase de May et Fusako Shigenobu, Masao Adachi, et 27 années sans images** d'Eric Baudelaire. En accompagnement de ces deux films singuliers, chacun à leur manière, **Les Maisons de feu** d'Antoine Barraud et **Japon, les années rouges** de Michaël Prazan viennent éclairer l'engagement de cinéastes aux côtés de l'Armée rouge japonaise et cette part de l'histoire récente du Japon. Analyse de Mathieu Capel.

C'est à Francfort qu'il m'a été donné de voir pour la première fois un film de Masao Adachi – **Terrorist**, son dernier film en date. C'était au printemps 2007, lors du festival Nippon Connection – le festival européen le plus au fait de la création cinématographique japonaise contemporaine. Je me souviens encore de cette salle inconfortable, salle de cours d'un campus étudiant transformée pour trois jours en salle de cinéma. Non seulement le nom d'Adachi m'était alors connu, mais il était même recouvert d'un léger vernis de mythologie : au cours de mes recherches sur le cinéma japonais, j'avais pu mettre la main sur l'impressionnant volume de ses entretiens avec Gô Hirasawa, **Eiga/Kakumei** (**Cinéma/Révolution**) [1], ou l'histoire du Japon d'après-guerre racontée par un cinéaste insaisissable, surréaliste et marxiste, héraut du cinéma expérimental au sein du mythique groupe VAN, compagnon d'armes et de caméra de l'Armée rouge japonaise (ARJ) – une histoire de l'*underground* japonais et ses pratiques alternatives, croisée avec celles des cinémas *pink* (érotique) et militant. Toutefois, impossible encore à l'époque de voir ses films, sinon ceux qu'il avait écrits aux côtés de Kôji Wakamatsu et quelques autres.

De fait, le souvenir que je garde de cette séance tient moins au film lui-même qu'à une courte vidéo diffusée en ouverture. Quand les couloirs de l'université de Francfort permettaient de croiser une bonne dizaine de jeunes cinéastes japonais, Adachi y parlait face caméra pour justifier son absence. Son implication passée dans le combat pro-palestinien aux côtés de l'ARJ et du Front populaire de libération de la Palestine (FPLP) lui valait – lui vaut encore – l'interdiction de quitter le territoire japonais. Dans sa vidéo toutefois, au comble de mon indignation, il incriminait le gouvernement français pour son refus obstiné de lui laisser passer les frontières de l'Union européenne. De fait, la première vertu des films concomitants de Philippe Grandrieux et d'Eric Baudelaire réside ainsi dans leur façon de réveiller ce souvenir et cette indignation trop vite enfouis. Ou plutôt d'apporter les éléments nécessaires à la définition du malaise alors ressenti. Adachi est en Europe condamné à n'être qu'une image : il n'y sera jamais plus, sauf extraordinaire, non seulement présent, mais encore présent à son image – la violence de cette interdiction, qui le condamne à ne jamais pouvoir justement balayer de sa présence l'image qui le re-présente. Mais de fait, Adachi n'a-t-il pas de lui-même investi depuis longtemps cette place-là, où le réel et ses images ne sauraient justifier de leur co-présence sans lever des problèmes fondamentaux ?

équations

"Après avoir déployé leur formation pour attaquer, mitraillant au hasard à la Kalachnikov et jetant des grenades, mes compagnons se remirent à ramper. Ils encerclèrent un point arboré et, sur un ton calme et solennel, le capitaine adressa un discours en direction de ces fourrés. De nouveau, des tirs tous azimuts à la Kalachnikov. Les six guérilleros s'élancèrent. Ils capturèrent les camarades déguisés en soldats israéliens blessés et commencèrent à les désarmer. Je serrai ma caméra, un peu stupéfait. *Tu vois, ça c'est une belle opération*, me dirent-ils fièrement, à commencer par le capitaine : *Nous, les soldats du Front Populaire de Libération de la Palestine, nous exposons nos théories à l'ennemi, quel qu'il soit, pour tenter de le convaincre. Si malgré tout il souhaite combattre, nous le capturons ou le tuons*. Ils m'expliquèrent ainsi comment cette simulation de combat s'était déroulée avec précision, dans les règles de l'art. Je savais très bien qu'il

L’Anabase de May et Fusako Shigenobu, Masao Adachi, et 27 années sans images







Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution – Masao Adachi







L'Anabase de May et Fusako Shigenobu, Masao Adachi, et 27 années sans images

2011, 66', couleur, documentaire
réalisation et production : Eric Baudelaire
participation : ministère de la Culture et de la Communication (Cnap), Synagogue de Delme/Centre d'art contemporain, Villa Kujoyama

En 1971, l'Armée rouge japonaise, groupe armé d'extrême gauche engagé dans des actions terroristes, s'exile au Liban et s'engage aux côtés du Front populaire de libération de la Palestine. Sur des images Super 8 de Beyrouth et de Tokyo tournées de nos jours par Eric Baudelaire, le cinéaste Masao Adachi, membre du groupe, et May Shigenobu, fille de Fusako, la dirigeante de l'ARJ, témoignent de ces années de lutte et de vie clandestine.

Le film emprunte son titre à **L'Anabase** de Xénophon, qui raconte la retraite de l'armée des Dix Mille partie guerroyer en Mésopotamie. Retraite, retour, mais aussi remontée (*anabasis* signifie *montée* en grec), remontée du souvenir à la surface des images, des signes à la surface du visible. En 1969, **AKA Serial Killer**, documentaire de Masao Adachi retraçant le parcours d'un tueur en série de sa naissance jusqu'aux lieux des crimes, suivait l'hypothèse selon laquelle il est possible de lire dans le paysage urbain les signes du pouvoir et de l'aliénation. Cette "théorie du paysage", Eric Baudelaire la met à l'épreuve des récits de Masao et de May. Entre Japon et Liban, il dessine une géographie incertaine où résonnent les souvenirs de chacun : Adachi, pour qui la réalité est plus intéressante que l'imagination, a abandonné le cinéma pour la lutte armée ; May, née au Liban et élevée dans le secret, a dû s'inventer d'autres identités jusqu'à l'âge de 20 ans. **S. M.**

Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution - Masao Adachi

2011, 74', couleur, documentaire
réalisation : Philippe Grandrieux
production : Epileptic Film
participation : ministère de la Culture et de la Communication (Cnap), CR Ile-de-France

Dans un parc, au couché du soleil, un homme s'interroge sur les désirs et les regrets qui ont jalonné sa vie. Cet homme tourmenté, c'est Masao Adachi, cinéaste d'avant-garde engagé au début des années 1970 dans la guérilla palestinienne au sein de l'Armée rouge japonaise. Revenu au Japon après 27 années d'exil sans tourner un seul film, il évoque sa difficulté à surmonter les conflits entre l'art et la révolution.

C'est à une véritable immersion que nous convie Philippe Grandrieux. Immersion dans un Japon crépusculaire, parmi la foule des grands magasins ou la pénombre d'un restaurant, aspiré par les lacets d'interminables autoroutes urbaines ou les détours d'une étroite ruelle, filmant au plus près, à main levée, comme en apesanteur, les visages et les corps ou, à l'inverse, du haut d'une tour de verre, le dédale fourmillant de la ville. Immersion dans l'esprit d'un homme, Masao Adachi, avec le même sentiment de désorientation. Le cinéaste japonais apparaît comme un personnage hanté par sa conscience, cette voix qui le suit dans ses errances à travers Tokyo, qui dévoile, sous le visage placide, un homme tourmenté par le désir. Désir de comprendre le monde, de s'y inscrire et de le transformer par le cinéma. Désir de résoudre ce destin qui l'a conduit à abandonner l'art pour la lutte armée. Désir d'un retour à l'art après ces années d'exil, d'un art qui ne trahisse rien de ses engagements. **S. M.**

Les Maisons de feu

2010, 16', noir et blanc, documentaire
réalisation : Antoine Barraud
production : House on Fire

Au moment du mixage de son film **Le Soldat-Dieu** (2010), en gros plan et en un court entretien, Antoine Barraud filme au plus près la parole d'un cinéaste toujours révolté. Koji Wakamatsu, 73 ans, donne quelques clefs essentielles sur ses engagements. Pour lui, le cinéma est une occasion de représenter les victimes. Il avoue non sans humour qu'il a été yakuza, avant de réaliser des films pour pouvoir tuer des policiers sans aller en prison.

Dans le sillage de l'Armée rouge, branche radicale de l'extrême-gauche japonaise, Wakamatsu part en 1970 à Beyrouth pour servir la cause des Palestiniens et réalise avec Masao Adachi **Armée rouge - FPLP - Déclaration de guerre mondiale** (1971). Il rencontre alors notamment Mieko Toyama, une jeune femme qui l'aide à projeter le film. Quelques temps plus tard, la jeune femme meurt dans la prise d'otages d'Asama. C'est pour elle et ses amis révolutionnaires qu'il se penche, près de 35 ans après, sur cet événement qui a marqué tout le Japon en 1972. **United Red Army** (2009), film qu'il se devait de faire avant de mourir, retrace l'histoire du mouvement et la fin tragique de la branche japonaise ; à l'opposé des reportages du point de vue de la police, il s'intéresse à ces étudiants qui finirent par presque tous s'entretuer avant le final d'Asama. Wakamatsu dit ne tourner que du point de vue des faibles et cherche à transmettre les idées de liberté et de *révolution*, mot oublié selon lui. **M. D.**

A voir
baudelaire.net
grandrieux.com
cnc.fr/idc :
La Forêt des songes, d'Antoine Barraud, 2010, 53', et **Images de la culture** No.26, p.26-28.

s'agissait d'un exercice et que les guérilleros avaient pris le risque, pour la caméra, d'effectuer la manœuvre près des positions ennemies sous les rayons du soleil levant qui vous exposent dangereusement aux regards extérieurs. Pourtant, je n'avais pas pu appuyer sur le déclencheur de la caméra. Pourquoi ?
Les guérilleros répartissent leurs rôles au combat. Mais cette fois, ils avaient en plus le rôle d'acteurs de cinéma, pour la propagande en vue de la libération de la Palestine. C'est ce qu'ils ont montré clairement à la caméra en se badigeonnant de jus de mûre. Car ils ne font pas de différence entre leur réalité quotidienne et le combat irréel qu'ils avaient mené pour ma caméra." [2]

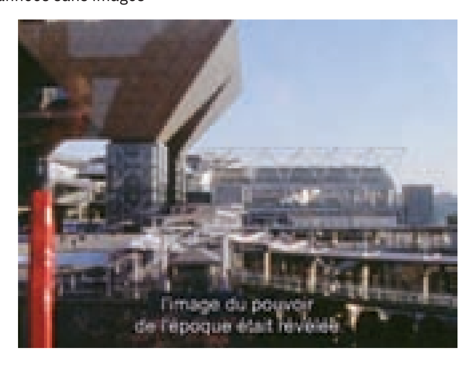
Cette distinction délicate entre le réel et ce qui ne l'est pas s'énonce plus loin dans le même texte en l'équation suivante : "film d'information = propagande = lutte armée." En effet, si, comme l'affirme l'un des combattants qu'Adachi et Wakamatsu interviewent en 1971 dans leur documentaire **Armée rouge/FPLP : déclaration de guerre mondiale**, l'unique propagande du FPLP face au déversement quotidien des médias dominants (en l'occurrence américains) ne saurait être que la lutte armée, la question se pose de la place à accorder dès lors au cinéma ou à ces "films d'informations". Les comptes rendus au réel, la prééminence du fait-même ont toujours été l'exigence première de la propagande, de quelque bord qu'elle soit, fasciste ou progressiste. Mais le trouble d'Adachi, alors incapable de lancer l'enregistrement, ne témoigne-t-il pas d'une position malaisée ? Quel genre de redoublement le cinéma peut-il s'autoriser en effet si l'action même est propagande, en d'autres termes, si l'acte vaut pour tout discours ou métadiscours ? Dans le film de Baudelaire, Adachi rapporte le dialogue suivant avec Wakamatsu, alors que celui-ci lui rend sa visite annuelle au Liban : "Tu as arrêté de faire des films pour faire des choses impossibles au cinéma ? – Non, ce serait possible aussi au cinéma, mais la réalité est plus intéressante."
Adachi se révèle ainsi un homme d'équations. Chez Grandrieux, d'autres viennent complexifier encore l'écheveau de ces relations : "faire un film = faire la révolution" ou "révolution = je ne comprends pas". Faudrait-il donc dire : "film = je ne comprends pas" ? Sans doute, mais pareil syllogisme n'est jamais évident avec Adachi, car chez lui le signe = ne semble jamais être le signe d'une coprésence sereine ; la sensibilisation plutôt d'une relation, la mise en rapport de deux entités dont chacune se donne comme le risque ou l'inquiétude de l'autre. Aussi écrirait-on : Adachi = image(s).

pensée du paysage

Les films de Grandrieux et Baudelaire, auxquels il convient d'ajouter, entre autres, celui

L'Anabase de May et Fusako Shigenobu, Masao Adachi, et 27 années sans images





qu'Antoine Barraud consacre à Kôji Wakamatsu (**Les Maisons de feu**), reviennent volontiers sur l'expérience libanaise d'Adachi et ses trente années passées dans l'ombre des fedayins – "27 années sans images", comme le souligne Baudelaire, mais cette absence-là, au gré des bombardements et des rushes détruits, confère à l'éventualité même des images l'intensité d'une existence que peu, dans les cinémas japonais et mondiaux, auront su mettre ainsi en relief (entendre à ce sujet l'anecdote racontée par May Shigenobu, l'obligation qui lui a été faite de jeter régulièrement toutes ses images, sinon les plus insignifiantes).
A ce titre, le geste de Baudelaire justifie de la plus grande logique comme de la plus grande générosité : à sa demande, il pourvoit aux images qu'Adachi lui-même ne peut plus tourner, lui cédant presque la paternité des siennes propres ; pour faire le portrait d'un homme, montrer les images qu'il a ou aurait tournées. On y retrouve l'option déjà adoptée par Nagisa Oshima dans **Il est mort après la guerre** (1970), pilier de la pensée dite "du paysage", aux côtés d'**AKA Serial Killer**, tourné justement par Adachi quelques années avant son exil libanais. Cette *pensée du paysage* se donne comme l'autre grand fait d'arme d'Adachi. Baudelaire, quitte à couler ses propres images dans celles qu'Adachi rêve à partir de ses souvenirs, semble vouloir prendre à son compte la méthode d'**AKA Serial Killer**, où pendant 90 minutes l'on ne voit qu'une suite de vues paysagères, intrigantes et muettes, filmée dans tout le Japon. Les explications qu'Adachi en donne ici nous éclairent : partir fin 1969 sur les traces de Norio Nagayama, l'une des premières incarnations du *serial killer* au Japon, devait permettre d'en comprendre les motivations. Mais chemin faisant, Adachi et son équipe prirent conscience que le Japon présentait désormais un visage uniforme, transformant le territoire dans son entier en une projection de Tokyo. Mieux : ce visage uniforme, étouffant de banalité, était dans le Japon modernisé de la société de masse le nouveau visage du pouvoir, tel qu'il s'infuse dans toutes les infrastructures. Quand chez Baudelaire ce discours se superpose aux images du Tokyo d'aujourd'hui, l'héritage semble affirmer son évidence.

Pourtant pareil soupçon est illégitime, car quelle qu'ait été la volonté de Baudelaire, son ***Anabase*** n'entretient que très peu de rapports avec **AKA Serial Killer**. Trois différences essentielles :
Primo : ***L'Anabase*** est volubile, fondée sur les discours et récollections d'Adachi et May Shigenobu, quand ***AKA*** s'obstine à garder le silence, sinon pour de maigres indications topologiques ou événementielles.
Secundo : cette dépendance à la parole ne cesse de décaler les temps de ***L'Anabase***, dont les images, selon qu'elles sont surmontées d'un souvenir datant des années 1960 ou du présent général de la théorie, semblent ainsi ressortir à des temporalités différentes.
Tertio : cette illusion commune à de nombreux films fondés sur une disjonction son/image démontre en creux l'assujettissement des images au discours. A partir de ce constat, la pensée du paysage veut au contraire déprendre l'image des grilles langagières qui conditionnent son appréhension, dans la mesure où le langage lui-même, dans sa dimension normative, n'est pas sans rapport avec la dissémination du pouvoir "par tout le paysage".

image paysage langage

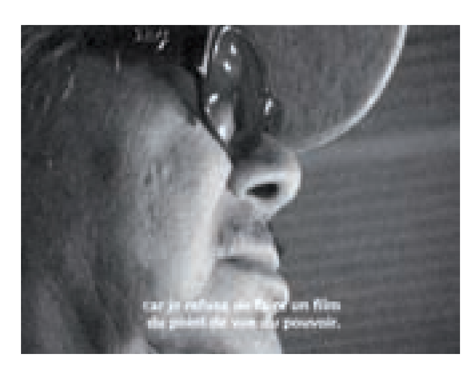
Question d'équation, une fois encore : "Image ↔ Langage", telle est celle que pose Masao Matsuda, théoricien-scénariste d'**AKA Serial Killer**, à lire "Image = Langage" ou encore "Image Paysage Langage", où le signe = commanderait donc la réduction, dans le paysage, de l'écart entre image et langage (parent, en quelque manière, de l'écart entre signifiant et signifié, entre le signe et son référent) [3]. Parvenir ainsi à une image intransitive, ne renvoyant à rien d'autre qu'elle-même, une "image-paysage-langage" effondrée sur elle-même, toute d'énergie contenue.
Le film de Baudelaire ne cesse au contraire de produire des écarts, entre May et Adachi, entre leurs récits, le temps de chaque plan, la nature des images (archives personnelles ou télévisuelles, etc.). Une dynamique proliférante aux antipodes de la volonté entropique de réduction à l'œuvre dans *la pensée du paysage*. Eric Baudelaire sans doute a raison de démultiplier les images pour dresser le portrait de qui,

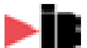
justement, en fut privé 27 années durant – l'absence de son visage restitue cette béance, qui est justement celle d'une vie de cinéaste menée au risque des films et des images même : "Je devais avoir à peu près 200 heures de film, nous dit Adachi. Tout ce qui me restait, je l'ai perdu en 1982, alors que tout Beyrouth était bombardé [...]. Je regrette beaucoup d'avoir perdu ces images. Les gens de l'Armée Rouge Japonaise ont vu une partie de ce que j'avais filmé, et m'ont dit que je ne filmais que des choses bizarres, *ils blaguaient et disaient : j'ai compris, à la fin tu dirais voilà ce qu'est le cinéma et tu termineras sur un gros plan d'une plante de pied*. Je me souviens juste de cette blague, et pour le reste, je ne peux que penser que ça n'a pas existé."
Là où Baudelaire semble trop loin pour filmer ceux qui parlent, Grandrieux voudrait au contraire aller si près d'Adachi qu'il puisse l'entendre penser, comme le suggère l'ouverture de son film : son monologue chuchoté et rhapsodique permet d'entendre un Adachi inconnu, loin du militant ou du théoricien que ses textes révèlent volontiers. Resurgit le surréaliste qu'il a toujours voulu être depuis sa découverte d'André Breton, au tournant des années 1950-1960. Bien sûr on retournera au Liban, au moins en paroles, mais la méthode de Grandrieux est tout autre que celle de Baudelaire. En ce sens leurs films, parfaitement indépendants l'un de l'autre, sont tout aussi parfaitement complémentaires. Ici encore l'image fait problème. Ou plutôt entend-elle dépasser son régime commun d'apparition, pour se faire relevé d'intensités, courbes isothermes, diagrammes des souffles et du déplacement des masses d'air : tout ce qu'un corps modifie dans son environnement immédiat – ces pièces confinées où il recueille la parole d'Adachi, ces espaces ouverts, parfois saturés par la foule, au milieu de laquelle il enregistre l'anomalie de sa présence, mais aussi cet espace qu'un corps flouté révèle au plus près de soi, cette zone infime et indistincte où ses limites, son épiderme se font poreux. Grandrieux à la recherche d'un en-deçà de l'image, qui révèle davantage que l'image même. Non pas son envers mais son épaisseur, là où elle se fait vibrations, là où elle apparaît, justement, au risque d'elle-même. Adachi = image(s). **M. C.**

1 Adachi Masao, **Eiga/Kakumei**, Kawade shobô shinsha, Tôkyô, 2003.
2 Masao Adachi, **Le Bus de la révolution passera bientôt près de chez toi – Ecrits sur le cinéma, la guérilla et l'avant-garde (1963-2010)**, Ed. Rouge profond, coll. *Raccords*, 2012. Tous mes remerciements à Nicole Brenez pour m'avoir communiqué la traduction de cette citation.
3 Matsuda Masao, **Eizô Fûkei Gengo [Image Paysage Langage], Fûkei no shimetsu [L'Extinction du paysage]**, Tabata shoten, Tôkyô, 1971, p. 107 sq.

Les Maisons de feu







Films retenus par la commission
Images en bibliothèques

Dans *L'Anabase de May et Fusako Shigenobu...*, Eric Baudelaire ne cherche pas à tracer un récit linéaire ; ce sont au contraire des fragments, des strates de mémoire, de souvenirs qui remontent, désordonnés. Et son travail formel s'en imprègne. Comme pour tout clandestin, l'apparence n'est ici que pour mieux dissimuler. Les scènes, les décors sont souvent flous, tremblotants, s'évanouissent à l'improviste, comme une mémoire défaillante, incapable de se fixer ou de se situer ; on a parfois du mal à différencier si ce sont des images de Tokyo ou de Beyrouth que l'on parcourt sans boussole. De temps en temps, les extraits de films tournés par Adachi, ou des archives télévisées, nous rappellent brusquement que tout cela fut bien réel. Derrière ce rideau d'images se tiennent les deux personnages principaux de cette histoire ; leurs récits sont parallèles et semblent ne jamais se joindre ; et l'on met du temps à comprendre que Masao a fait office de père pour May. Comme si la règle du silence avait été tellement intégrée que leurs années passées ensemble s'étaient à leur tour dissoutes. Les images sur lesquelles se posent leurs voix sont comme le décor de leur mémoire défaillante et témoignent de la difficulté de dénouer le passé, a fortiori un passé clandestin. Le cinéaste nous convie de fort belle manière à cette quête tragique de renouer avec une identité morcelée, celle d'une génération condamnée à l'isolement et à la solitude.

Jean-Marc Lhommeau
(Bibliothèque municipale, Le Plessis-Trévise)

Le film **Il se peut que la beauté ait renforcé notre résolution** de Philippe Grandrieux a aussi été sélectionné par la commission Images en bibliothèques.

Japon, les années rouges

2001, 53', couleur, documentaire
réalisation : Michaël Prazan
production : Kuiv Productions, Arte France
participation : CNC, Procirep

En 1968, le Japon connaît un mouvement étudiant de grande ampleur contre la guerre du Vietnam et pour des réformes de l'université. Faute de débouchés politiques, une minorité révolutionnaire se radicalise dans la lutte armée. Alors que la branche intérieure de l'Armée rouge rongée par la violence sectaire sombre dès 1972, la branche internationale dirigée par Fusako Shigenobu épouse la cause palestinienne et poursuit des attentats jusqu'en 1988.

Tourné en 2001, au lendemain de l'arrestation de Fusako Shigenobu, la dernière dirigeante en cavale, le film retrace la tragique dérive des étudiants révolutionnaires en s'appuyant sur les témoignages d'anciens militants. La plupart portent un regard critique sur un mouvement qui, parti d'une base large et démocratique, s'est fourvoyé dans la violence minoritaire. Le point de non-retour fut atteint au Japon lorsque la police découvrit en février 1972 près du chalet d'Asama où le dernier carré de l'organisation s'était réfugié, les corps de 14 militants torturés et assassinés par leurs pairs. A l'étranger, l'Armée rouge japonaise, rejoignant d'autres fractions armées, s'illustra par plusieurs détournements d'avions et en mars 1972 par un sanglant attentat suicide à l'aéroport de Tel Aviv. La violence de cette époque, comme le rappelle le cinéaste Masao Matsuda, s'exprimait aussi dans une abondante contre-culture "pink" au cinéma, au théâtre et dans la bande dessinée. **E. S.**

rémanence d'une star égyptienne





Evoquer l'actrice Soad Hosni, c'est réveiller l'éclat du grand cinéma égyptien. La carrière de la star s'est déployée de la fin des années 1950 à 1980, en magnifiant des personnages de femmes exemplaires. Séductrice enjouée ou femme heurtée par le destin, sa silhouette élancée, ses yeux de braise l'imposent comme une icône dans le monde arabe. Portrait original de l'actrice, Les Trois Disparitions de Soad Hosni de la Libanaise Rania Stephan, prix Renaud-Victor au FID-Marseille 2011, s'appuie uniquement sur des extraits de sa longue filmographie. Une incursion plastique empreinte de mélancolie sur la séduction de l'image et les ambivalences de la mémoire visuelle. Analyse et entretien avec la réalisatrice, par Michel Amarger.

Le rayonnement du cinéma égyptien a marqué le premier siècle du cinéma. Né dans l'euphorie des premiers films, il unit dans un même élan le merveilleux et le sens du commerce pour se développer comme une industrie florissante. Les producteurs misent sur les sentiments spectaculaires, le pouvoir du rêve et surtout les vedettes. Ce sont elles qui entraînent les spectateurs dans les salles pour se délecter des romances, des mélodies envoûtantes, des ascensions irrésistibles ou des destins contrariés. L'une des plus fameuses est assurément Soad Hosni. Née au Caire en 1943, elle s'immerge voluptueusement dans les images durant trois décennies fastes. Entre 19 et 49 ans, elle joue dans quatre-vingt-deux films, tournés par trente-sept réalisateurs. Elle est tour à tour la fille, la sœur, la fiancée, l'épouse, s'imposant comme un symbole de la femme arabe moderne. Enjouée et expressive, capable de danser et de chanter, elle illumine l'écran.
Les réalisateurs réputés la redemandent. Henri Barakat la dirige dans **Hassan et Naïma** (1959), **La Nuit de noces** (1966), **L'Amour perdu** (1970). Hosameddin Moustapha l'emploie dans **Les Trois Espiègles** (1962), **Le Secret de la fugitive** (1963), **La Route** (1964), **Trois Aventuriers** (1965), **Espièglerie d'hommes** (1966). Elle tourne pour Niazi Moustapha : **Le mari arrive demain** et **Jeu d'amour et de mariage** (1963), **Trop jeune pour aimer** (1966), **Des Jeunes très fous** et **Eve et le Singe** (1967), **Papa le veut ainsi** (1968). Elle est aussi dirigée par Atef Salem (**Pas d'attente**, **Les Sept Filles**, 1961), Hassan Al-Saifi (**Histoire d'un mariage**, 1964, **La Dernière Rencontre**, 1967), comme par le fameux Salah Abou Seif (**Le Caire années 30**, 1966, **La Deuxième Epouse**, 1967, **Une Part de souffrances**, 1969). En 1968, elle enchaîne pas moins de sept films parmi lesquels **Belle et Coquine** de Issa Karama, **La Directrice d'école** de Ahmad Dia Eddine. En 1971, Youssef Chahine lui offre **Le Choix**, et Said Marzouk, **La Peur**. Ali Badrakhan la regarde changer entre **L'amour qui fut** (1973), **La Faim** (1986) et **Le Berger et les Femmes** (1991).
A partir de la fin des années 1980, le cinéma égyptien se transforme. Après avoir impulsé une production étatique sous l'égide de Nasser, l'Etat s'est désengagé. La concurrence des chaînes satellites arabes a déporté l'attention du public vers des téléfilms standardisés. Au cinéma, les histoires sont devenues plus calibrées ; dans le même temps, des auteurs indépendants ont émergé.
Mais, l'aura des mélos flamboyants demeure. L'image de leurs stars aussi. Celle de Soad Hosni ne déroge pas à la règle, avec sa fin mystérieuse. L'actrice est morte en 2001 à Londres, où elle se serait suicidée. Mais ses fans doutent encore de cette version qui vient brouiller l'image d'une femme volontaire, dynamique, pleine de passions gravées à jamais dans la pellicule.

revisiter un patrimoine

Née à Beyrouth, Rania Stephan est diplômée en cinéma à la Trobe University de Melbourne en 1982, et en 1986 à Paris. Monteuse, elle a aussi collaboré en tant qu'assistante à la réalisation avec Elia Suleiman (**Intervention divine**, 2002) et Simone Bitton (**Le Mur**, 2004, Rachel, 2009). Elle-même s'est lancée dans la réalisation de documentaires bruts, des vidéos de création, parmi lesquels **Tribu** (1993), **Baal et La Mort** (1997), **Arrestations à Manara** (2003), **Terrains vagues** (2005), **Liban/Guerre** (2006). Dans ses films, elle investit peu à peu les traces de l'identité orientale qui surgissent, ou s'effacent.

Les Trois Disparitions de Soad Hosni

2011, 68', couleur, documentaire
réalisation : Rania Stephan
production : RS/Joun Films, Fondation arabe pour l'art et la culture (AFAC), The Postoffice, Forward Productions.
participation: CNC, FidLab/Marseille, Serpentine Gallery/UK

Immense star du cinéma égyptien, Soad Hosni a tourné dans plus de quatre-vingts films, depuis sa rencontre avec Henri Barakat à la fin des années 1950. Son suicide en 2001 à Londres demeure inexpliqué : "Te souviens-tu ?", lui demande la réalisatrice Rania Stephan, par le biais de Nahed, l'un de ses personnages, comme pour recueillir d'outre-tombe la parole de la "Cendrillon" du cinéma arabe – ou son Aphrodite.

Qu'est-ce qu'une filmographie dit de son actrice ? Quelles correspondances tisser entre une vie et une œuvre, sans verser dans la critique historique ou le sainte-beuvisme ? Le pari de Rania Stephan est osé : divisé en trois actes et un épilogue, **Les Trois Disparitions** de Soad Hosni est un formidable patchwork d'extraits de films, à l'exclusion, semble-t-il, de toute autre source (archives ou images d'actualités), dont la trame entend se superposer à la vie de l'actrice. Quoique : enfance et relation à ses parents, découverte de l'amour, tristesse et déceptions, les grandes catégories retenues par Stephan sont trop générales pour rien dire.
Elle investit ainsi un terrain d'ambiguïté, structuré par la répétition et la variation, sans guider le spectateur ainsi laissé à son vertige : aussi, à défaut d'éléments biographiques précis, peut-on goûter à nouveau l'extraordinaire fascination suscitée par Soad Hosni – dans l'Egypte de Nasser, son érotisme ravageur et éminemment moderne. **M.C.**



une tragédie en trois actes entretien avec Rania Stephan

Propos recueillis par Michel Amarger, février 2012.

Que représente pour vous Soad Hosni ?

C'est la vie, l'amour, la mort, la violence, les images, la représentation. C'est tout un monde, une constellation, c'est le cinéma ! Ce film est un travail très personnel et universel à la fois, car faire un film sur une actrice morte, sur le cinéma, c'est d'une certaine manière faire revivre quelqu'un en images, et cela touche quelque chose de très profond et souterrain en moi, en même temps qu'il restaure une part de notre mémoire collective. Pendant tout le temps du travail, j'avais en tête cette phrase très juste de Jean-Luc Godard : "La représentation console de ce que la vie est difficile, mais la vie console de ce que la représentation n'est qu'une ombre."

Comment est venue l'idée de faire un film sur elle ?

C'est un désir ancien et "désirer" c'est "regretter l'absence de", selon le Petit Robert. Ce matériau a longtemps exercé sur moi une grande fascination. Lorsque j'étais étudiante en cinéma en Australie, aux antipodes du monde arabe, je suis tombée un jour par hasard sur des films populaires égyptiens avec Soad Hosni. Le système académique occidental n'enseignait pas le cinéma arabe et ces films étaient décriés par les critiques qui défendaient un cinéma arabe engagé contre les films populaires qui "endorment les masses". J'étais subjuguée par la beauté, la grâce et le talent de Soad Hosni. Elle avait l'*appeal* des stars hollywoodiennes et le talent des vraies actrices. Ses films procuraient du plaisir au spectateur et un intérêt pour les préoccupations d'une jeunesse arabe qui se cherchait. Le choc éprouvé à la vision de ces films m'a conduit à faire mon travail de mémoire universitaire sur elle. Cette fascination ne m'a jamais lâchée.

Comment ont été choisis les films utilisés dans votre portrait ?

Je suis quelqu'un d'obstinée. J'ai donc essayé de retrouver la filmographie complète de Soad Hosni ! Sur les quatre-vingt-deux films qu'elle a tournés, j'en ai trouvé soixante-dix-sept en VHS. Je voulais montrer les différentes facettes de son personnage cinématographique tout en insufflant des éléments de sa vie personnelle et en démontrant les changements qui se sont opérés dans le cinéma égyptien sur ces trente ans. Le film est travaillé par plusieurs niveaux de lecture.

Quel a été votre fil conducteur pour entreprendre le montage et construire le film en prologue, actes et épilogue ?

Le film s'est construit comme une tragédie en trois actes où une actrice morte essaye de se souvenir de sa vie et de sa carrière. Sa mémoire revient par fragments, par soubresauts. Le souvenir, le rêve ou le cauchemar sont utilisés comme des ressorts narratifs avec leurs éléments constitutifs tels que les répétitions, les récurrences, les condensations, les omissions, les hésitations, des *flashback* et *fastforward*. Le film parle de Soad Hosni l'actrice, de sa "persona" comme on dit, et non pas de la vraie personne que je n'ai pas connue. Elle a eu une fin tragique ; il fallait théâtraliser son histoire pour mettre en évidence cette différence entre le personnage cinématographique et la vraie personne.

Quel sens pourrait avoir ce jeu insistant avec la texture des VHS ?

En travaillant la matière au montage, le VHS est entré dans la narration même du film. La trame noire du VHS, avec sa texture particulière et sa neige grésillante, est devenue la trame même de la mémoire de l'actrice qui essaye de se souvenir. Dans les premières images, les souvenirs surgissent de ce noir scratché du VHS.

Etes-vous nostalgique de ces anciens supports ?

Nostalgique non. Mais j'aime le cinéma. L'image sur pellicule est unique, irremplaçable. Elle est ancrée dans ma mémoire. J'aime cette image, elle m'émeut beaucoup. Avec le VHS, ce qui a commencé comme un travail d'archive et de recherche est devenu le matériau même du film et une passion en soi. J'ai adoré cette image imparfaite, baveuse, floue, imprécise, imprévisible, mystérieuse et libre. Elle a trait un peu avec la peinture. Mais c'est une image déjà oubliée, remplacée par l'image DVD. Le numérique essaye désespérément d'imiter le 35 mm sans vraiment y arriver. Je trouve qu'il faut utiliser chaque support pour ce qu'il est et ne pas essayer de camoufler un support par un autre.

A qui est destiné ce portrait de star égyptienne ?

Je ne l'ai pas fait pour un public particulier, arabe ou occidental. Je crois que l'histoire et le destin de Soad Hosni transcendent le contexte culturel d'origine. Le film montre le destin tragique d'une actrice, d'une femme, dans sa jeunesse, sa gloire et sa maturité ; l'énorme travail qu'elle a fait dans sa vie et tout ce que son corps a subi, ses amours, ses joies et ses peines, sa douleur et le temps qui passe. C'est une histoire qui dépasse sa référence culturelle d'origine.

Quel souvenir avez-vous de la projection du film pour le prix Renaud-Victor à la prison des Baumettes à Marseille pendant le FID ?

C'était un moment très fort et précieux. Voir l'histoire tragique de cette actrice, cette femme belle et talentueuse se déployer devant les détenus, dans ce milieu clos, contraint, était incroyable. Ils étaient très émus et sensibles à son destin. Ils ont posé des questions à l'infini, sur sa vie, son histoire, sur l'Egypte et le cinéma, sur moi en tant que réalisatrice arabe, sur le documentaire, la fiction, sur la beauté et la mort... Je crois que la discussion a duré deux heures. C'était passionnant.

Que vous a appris cette expérience ?

Elle m'a appris qu'émouvoir le spectateur d'une manière intelligente et non pas marchande était difficile mais nécessaire pour faire passer des choses importantes dans un film. J'ai compris surtout que la beauté sauve l'âme.







Le charisme de la star égyptienne et son destin tragique l'ont interpelée. En évacuant toute approche biographique, la réalisatrice s'est concentrée sur la figure de l'actrice dans ses rôles. **Les Trois Disparitions de Soad Hosni** évoque en effet la vie de la star uniquement à travers des extraits de ses films, charpentés comme une exploration de son vécu et de ses différentes images. Par son premier long métrage, Rania Stephan prolonge ainsi des voies familières aux cinéastes libanais, sensibles à la mémoire, tout en se démarquant des sujets imprégnés des traumatismes de la guerre. Son approche transgresse les frontières pour questionner justement celles du cinéma.

Les Trois Disparitions de Soad Hosni remet en lumière la figure emblématique d'une actrice en ressuscitant les pans d'un cinéma qu'elle a fait vivre. A partir de plus de soixante-dix films, disponibles en VHS dans des rayons de vidéo clubs au Caire, Rania Stephan a constitué une base précieuse pour développer son projet. Elle propose ainsi une alternative à la désaffection des vues du passé qui marque le cinéma contemporain égyptien, peu soucieux de conserver efficacement son patrimoine. L'image de Soad Hosni revit à travers extraits et dialogues, soigneusement montés pour composer une méditation en trois actes sur sa vie flamboyante à l'écran.

Et c'est une approche sensible, plastique, qui guide ce portrait reposant sur le montage. L'actrice y est vue comme par elle-même, à travers elle-même. Soad Hosni devient le vecteur charnel entre réalité et imaginaire. Son corps semble un révélateur qui embrasse les évolutions d'une femme de son époque et les sublime. Sa chair exposée emplit majestueusement l'écran malgré la texture altérée des supports, beauté et dégradation se rejoignant symboliquement en un destin commun aux corps et aux images.

remonter les temps

Les Trois Disparitions de Soad Hosni paraît ainsi éclairer trois zones d'histoire en mutation. La première est celle du cinéma égyptien, des mélos en noir et blanc aux histoires réalistes, en passant par la vogue hollywoodienne jusqu'aux drames contemporains. Une autre effleure l'évolution de la société égyptienne depuis la révolution de Nasser, qui transparaît à travers les thèmes des films montrés. La troisième suggère les transformations du statut de la femme, au diapason des mouvements de la société égyptienne. En explorant les apparitions puis les effacements de Soad Hosni, Rania Stephan organise son portrait comme une fiction aux accents biographiques estompés. Les premiers plans campent la figure de l'artiste en méditation sur des toits. Le prologue valorise son rôle de Nahed, une femme poussée à se souvenir. Mais le passé d'avant le cinéma reste flou pour une actrice qui a l'identité de toutes les femmes. Elle est Fatma, Nawal, Chaira, Laila, Zeïnab... comme le disent les sous-titres qui défilent. Et elle court vers l'horizon, comme pour s'échapper ou se trouver.

L'**Acte 1** campe la comédienne en fille de bonne famille dans le contexte joyeux des années 1960. Les images s'enchaînent sur ses mouvements. Des scènes se répondent. Les baisers fougueux s'étalent plein écran. "Tu sais que l'image te ressemble beaucoup ?" demande un partenaire tandis que Soad joue la comédie d'un tournage, affichant ses minijupes et ses shorts. C'est l'époque des *musicals* inspirés d'Hollywood, revus en mode oriental.

Dans l'**Acte 2**, il s'agit de "saisir la vie comme ça". La star se promène en tenues affriolantes, démultipliée dans le cadre comme un emblème de la femme rêvée. Elle attire avec "ces jambes de marbre, cette poitrine, cette taille..." comme le déclament ceux qu'elle fait fantasmer. Elle emballe les prétendants en auto, au rythme du jerk. Ce sont les années de la pop et de la vitesse. Elle court en maillot, enfile toutes sortes de tenues, sans cesse transformée, toujours elle-même. "Tu ne seras jamais un souvenir", estime un amant délaissé qui la conserve à jamais dans sa mémoire. Le mythe opère, sa présence colle déjà à la rétine. La caméra détaille sa longue taille, les ralentis décuplent ses étreintes. Elle pose, disserte de l'amour : "La femme est une rose, dit-elle, elle a besoin du jardinier qui l'arrose d'amour et de tendresse." Par un effet de montage, on la voit dialoguer, adulte, avec un personnage de femme-enfant joué quelques années plus tôt. Comme si elle se regardait à distance, abolissant le temps. Des fins se succèdent avec des happy-end qui annoncent les engagements, le mariage. L'**Acte 3** est celui des souffrances, des tourments de l'épouse. Elle est encerclée par les ennuis de la vie, la trahison. Elle trébuche dans des escaliers. Les scènes sont plus sombres. Elle figure une bourgeoise perdue hors de ses quartiers. Des adieux, des amours impossibles se succèdent. Les couleurs délavées s'accentuent. La mort rôde. On parle de

le prix renaud-victor au fid-marseille

Les Trois Disparitions de Soad Hosni de Rania Stephan a été sélectionné au FID-Marseille 2011 en compétition internationale, où il a obtenu le prix Renaud-Victor. Ce prix a été attribué par quarante détenus du centre pénitentiaire des Baumettes, qui ont suivi la sélection d'une dizaine de films issus des compétitions du festival. Soutenu par le ministère de la Justice et des Libertés, Lieux Fictifs, le Master Documentaire d'Aix, le FID et le CNC, ce prix a été mis en place pour la première fois en juillet 2011. Chaque film a été accompagné par Lieux Fictifs, des étudiants du Master d'Aix et, dans la mesure du possible, par son réalisateur. Préalablement, Lieux Fictifs a mis en place l'Atelier du regard dans le cadre des Ateliers de formation et d'expression audiovisuelle, dont l'objectif est de familiariser ce public avec des films différents et avec l'exercice du jugement. Le prix Renaud-Victor est doté par le CNC d'un montant de 5000 €, équivalent à l'acquisition des droits pour sa diffusion au catalogue **Images de la culture**. Le prix Renaud-Victor 2012 a été attribué au film **Pénélope**, de Claire Doyon. Ce film sera présenté dans le prochain numéro d'**Images de la culture**.

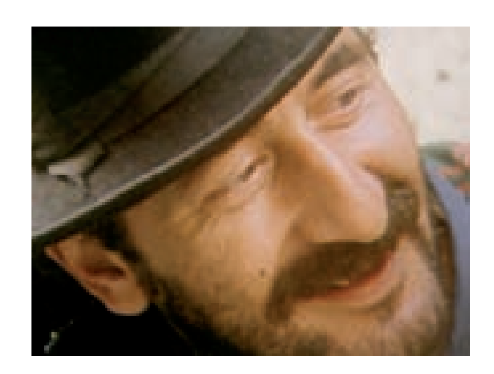
cnc.fr/idc

Regard sur le cinéma musical arabe (**Hollywood sur Nil** ; **Samia forever** ; **Hello Mister Barakat**) de Saïda Boukhemal, 2004, 3 x 52'.

divorce. La femme est devenue celle qu'on gifle, qu'on brutalise, qu'on viole, la coupable rejetée au milieu de la foule. La solitude surgit d'images assombries, la cadrant enfermée dans une voiture, comme si sa beauté ne pouvait être acceptée plus longtemps. Des images de pendules, de temps scandé se succèdent. Des vues d'hôpital, de femme accidentée, de morgue annoncent la fin de l'icône, la fin du film.
Dans l'épilogue, un lecteur de cassettes VHS et un vieux poste de télévision laissent défiler au ralenti la star dansant, toute de rouge vêtue. En off, la voix de Soad, comme sortie d'un autre film : "Nous sommes tous les enfants de Naïma la danseuse, les enfants dépassés par le monde en marche. Chaque fois qu'on essaie de se relever, on retombe écrasés par notre fardeau ne sachant pas s'il faut se haïr ou haïr le monde. La solution alors ? C'est de bien se connaître, ne pas regarder derrière ni sombrer dans le présent mais regarder devant, toujours devant." Puis le rouge sursaturé envahit tout l'écran et se délite jusqu'au noir final.

incrustations d'une icône

Les effets visuels qui soulignent l'usure des images semblent rendre hommage aux VHS qui ont révolutionné la diffusion des films à domicile tout en sonnant le glas d'une certaine suprématie du cinéma égyptien. Mais les altérations des bandes utilisées renvoient aussi à l'altération de l'image de la star, peu à peu effacée et aujourd'hui lointaine aux yeux des spectateurs. En s'appropriant ses scènes jouées pour les revisiter, les remodeler, Rania Stephan conçoit un montage signifiant qui fait corps avec son personnage pour esquisser des lignes de récit. Pourtant, les mouvements d'images sont moins montés en fonction d'une histoire à lire que dans l'optique de jeux formels constructifs. D'ailleurs, Rania Stephan cite volontiers Jean-Luc Godard comme référence, mais aussi des photographes, des artistes attachés aux dispositifs. **Les Trois Disparitions de Soad Hosni** s'apparente ainsi à un travail de réalisatrice plasticienne, attachée à creuser la persistance des images pour en fixer l'écoulement. Elle termine son montage le 26 janvier 2011, le jour de l'anniversaire de Soad Hosni, mais aussi le deuxième jour de la révolution égyptienne en marche. Ce geste induit comme une incrustation supplémentaire de la star dans les mouvements actuels de son pays. Une ultime impression de l'âme d'une artiste, au corps disparu mais encore visible. **M. A.**



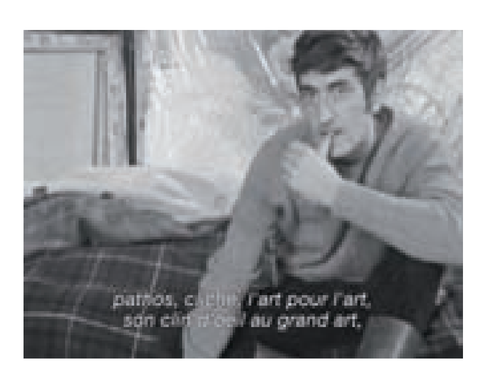
d'entre les morts

Quand Pascal Hofmann et Benny Jaberg débutent la réalisation de leur documentaire sur Daniel Schmid, ils annoncent l'intention de faire un film non pas sur lui, mais avec lui. Cette profession de foi est aussitôt contredite par la mort du cinéaste, le 6 août 2006. De cette impossibilité, les réalisateurs tirent une force, et peut-être le sujet même de leur film. Car Daniel Schmid, le chat qui pense est avant tout un film de fantômes, ce qui est une belle manière de rendre hommage à l'œuvre d'un réalisateur qui n'a cessé d'osciller entre souvenirs réels et images rêvées, faisant du cinéma une cérémonie de la résurrection.
Par Martin Drouot.

Les photos en noir et blanc et les images d'archives rayées, inscrites dans leur époque, se multiplient comme autant de visages d'une vie passée, intime et collective à la fois : Rainer Werner Fassbinder, Ingrid Caven, Renato Berta, Werner Schroeter, Bulle Ogier, Douglas Sirk et tant d'autres, dont Pascal Hofmann et Benny Jaberg pourraient bien être les derniers jalons. Ces rencontres nourrissent l'œuvre de Schmid jusqu'à en devenir la matière même. C'est le cas par exemple de ses amies et actrices Bulle Ogier et Ingrid Caven – "un écran blanc sur lequel il peut peindre", dit de cette dernière Renato Berta. C'est le cas aussi des autres réalisateurs qui l'influencent dans des œuvres fécondes et quasi bicéphales : avec **L'Ombre des anges** (1976), Schmid adapte la pièce de Fassbinder **L'Ordure, la ville et la mort** et lui confie le rôle principal.
En près de quinze films pour le cinéma et la télévision et une demi-douzaine de mises en scène d'opéra, Schmid déploie une œuvre de la mémoire dont le lieu matriciel pourrait bien être le hall d'un hôtel. Hofmann et Jaberg citent les extraits des films de Schmid comme Agnès Varda utilisait les films de Jacques Demy dans **Jacquot de Nantes** (1990). Ici nulle séparation entre la vie et l'art, les deux ne font qu'un ; souvenirs et rêveries se mêlent ; les films sont une mémoire qui a trait à l'enfance. Une fois le lieu secret de son imaginaire désigné – Schmid a fait de cet hôtel de montagne suisse où il a grandi dans le carcan matriarcal le sujet de **Hors saison** (1992) – Hofmann et Jabert ne cessent d'y revenir comme à la recherche d'une apparition. Il y a quelque chose de musical dans cette idée, la scansion d'un leitmotiv qui n'est pas que le lieu de la mémoire : c'est aussi le lieu de la représentation.

hypnose

Son premier film pour le cinéma, **Cette nuit ou jamais** (1972), est l'histoire d'une double représentation. Tourné dans l'hôtel familial, il évoque une tradition en Bohème où une fois l'an, maîtres et serviteurs inversent les rôles. Une troupe d'acteurs vient jouer des saynètes aux serviteurs devenus maîtres. Ce qui frappe dans ce spectacle en miroir, c'est la transformation du spectacle en hypnose. Le premier plan du film est un cadre fixe où entrent un à un des serviteurs à la démarche fantomatique d'acteurs du cinéma expressionniste. Cet effet de ralentissement se poursuit dans une scène clef : les serviteurs viennent s'asseoir face caméra, guidés par la maîtresse des lieux qui tend les mains telle une prêtresse. Ils restent ainsi alignés comme des fantoches qui attendraient que la vie se pose sur eux. Les comédiens jouent alors des saynètes connues (la mort de Mme Bovary) et l'un d'entre eux finit par les pousser à la révolte, leur expliquant que les classes sont une invention du système. Seul un rire grotesque vient répondre à l'appel. Car les serviteurs sont incapables d'agir, d'imaginer même – donc de mettre en scène – l'acte de la révolte. Mais ils semblent aussi incapables de regarder, car contrairement aux maîtres, ils restent de glace devant le spectacle. Le montage multiplie les plans des regards obliques qui s'appellent l'un l'autre : un regard suit une direction qui mène à un autre personnage qui mène lui-même à un autre... Les regards bien vivants des acteurs qui jouent s'opposent aux regards mortifères des serviteurs, exsangues. Derrière l'allégorie politique, Schmid dit aussi que le cinéma est une forme d'hypnose collective.
L'hypnose est en effet moins un état proche du sommeil qu'une focalisation extrême de l'attention. La direction d'acteurs de Schmid n'est en







Daniel Schmid, le chat qui pense

2010, 83', couleur, documentaire
réalisation : Pascal Hofmann, Benny Jaberg
production : T&C Film/Zürich, Zürcher Hochschule der Kunste, Schweiger Fernsehen SF, SRG SSR idée suisse

Portrait sensible et poétique réalisé après la mort de Daniel Schmid (1941-2006), ***Le chat qui pense*** retrace la vie du cinéaste suisse grâce aux témoignages de cinq proches et collaborateurs (Ingrid Caven, Renato Berta, Werner Schroeter, Bulle Ogier et Shiguehiko Hasumi). Voyage parmi les images, le film entremêle extraits de films et de tournages, photographies et entretiens, plongeant dans les visions oniriques du cinéaste.

De son enfance dans un hôtel retiré dans les Grisons jusqu'à Tokyo, en passant par Paris, Berlin et Munich, la vie de Daniel Schmid aura été faite de constants allers-retours. Des premiers films, début des années 1970, au Léopard d'honneur qui lui fut attribué à Locarno en 1999, Hofmann et Jaberg évoquent la carrière d'un cinéaste qui n'a jamais séparé son travail de ses rencontres. Celles avec R. W. Fassbinder (avec qui il écrira et coréalisera des films) et Ingrid Caven (sa muse) seront déterminantes, lui permettant de dépasser les idéologies politiques pour trouver son langage propre. Style unique, onirique et baroque jusqu'au kitsch, inspiré par le glamour d'actrices comme Marlène Dietrich, par l'opéra, par Murnau, Sternberg ou Sirk – style *camp*, selon Schroeter, citant Susan Sontag. Son chef opérateur, Renato Berta, témoigne de tournages conflictuels, compensés par le grand talent de conteur du cinéaste, pour qui "le visible chez les gens est plus mystérieux que l'invisible". **P. E.**

ce sens pas très éloignée de l'idée de Werner Herzog de faire jouer ses acteurs sous hypnose dans **Cœur de verre** (1976). Les regards exorbités, la démarche ralentie transforment ce terrain de jeu en valse de fantômes. D'une certaine manière, tout personnage de Schmid est un spectateur hypnotisé. Le petit garçon de **Hors saison** regarde les passages des clientes divas dans l'espace clos et théâtralisé de l'hôtel, de même que les pensionnaires de la maison de retraite du **Baiser de Tosca** (1984), d'anciennes grandes voix, ressuscitent un passé dont ils ne sont plus que les spectateurs. La réalité elle-même devient spectacle. Ainsi les personnages de Schmid qui existent pleinement sont ceux qui laissent entrer le spectacle en eux, ou qui entrent dans le champ du spectacle.

ravissement

Daniel Schmid, le chat qui pense montre bien la curiosité d'un cinéaste spectateur assoiffé : il voyage sur des territoires variés aussi bien physiques qu'artistiques. Entre les Grisons de sa naissance où il revient à la fin de sa vie, Berlin, Munich et Paris, Daniel Schmid aura également été à Shanghai où les réalisateurs partent pour retrouver sa trace. Mais ce voyage est aussi un voyage entre les arts. De la découverte de l'Asie et du kabuki, il tire son film **Le Visage écrit** (1995). C'est cependant l'opéra qui nourrit en profondeur tous ses films, comme à l'inverse ses mises en scène d'opéras se nourrissent du cinéma. Sa mise en scène de **Guillaume Tell** prend ainsi place à l'intérieur du cadre d'une caméra.
La Paloma (1974), sur lequel Hofmann et Jaberg s'attardent pourtant peu, est le film qui rend sans doute le plus la dimension poétique de toute l'œuvre de Schmid. Jouant sur la chanson populaire titre, le récit est très simple : le Comte Isidor semble s'ennuyer au spectacle jusqu'à ce qu'apparaisse Viola (Ingrid Caven), dite la Paloma, qu'il va venir voir chanter tous les soirs. Une fois de plus, l'action passe par le regard et l'énamoration se crée entre salle et scène : le Comte est un spectateur *ravi*, au sens étymologique, par le spectacle. Viola, parce qu'elle est malade, accepte de s'enfermer sur une nouvelle scène, celle du château du Comte et de ses somptueux paysages. Elle y rencontre le meilleur ami d'Isidor, Raoul, lui-même acteur à sa manière puisqu'il prend le masque de l'amoureux fougueux mais l'oublie aussitôt. Viola en meurt. Suivant sa volonté, le Comte doit demander à tous ceux réunis autour de la tombe de découper sa dépouille contre de l'argent. Ils refusent et reculent un à un ; le Comte, seul en scène, devient lui-même acteur du destin. C'est à ce prix seulement qu'il peut retourner dans la salle où tout avait commencé, comme un retour dans le temps où un prestidigitateur psalmodie un "souvenir, souvenir" qui laisse place à toutes les interprétations.
L'image du "chat qui pense" choisie pour titre n'est pas anodine : le chat observe la scène avec un regard qui en dit long. Mais si bien regarder est déjà agir, c'est aussi un peu tuer : la contemplation n'offre rien de moins qu'un portrait du temps qui passe, une forme de doux meurtre qui attend la résurrection par le souvenir ou par le spectacle enfin rejoué. L'amoureux contemple la créature aimée, le réalisateur l'acteur, le spectateur le film… Hofmann et Jaberg réalisent le portrait de Schmid spectateur devenu réalisateur – et en creux le leur, spectateurs des films de Schmid devenus réalisateurs d'un film bel et bien avec lui, l'acteur d'un ultime film qui serait celui de sa mémoire reconstituée. **M. D.**

A voir
daniel-schmid.com

miloš forman, des soviets aux hippies

Milos Forman années 60





Focus sur Miloš Forman à travers deux films : Miloš Forman années 60 de Luc Lagier et Il était une fois… Vol au-dessus d'un nid de coucou d'Antoine de Gaudemar. D'Est en Ouest, l'itinéraire de vie et de création peu commun du cinéaste éclaire la singularité de ses films et leur dimension libertaire. Par Pierre Eugène.

Interrogé dans sa maison du Connecticut par Luc Lagier, Miloš Forman se défend de faire des films politiques, qu'il craint ennuyeux. Le réalisateur n'a pourtant cessé d'assumer une posture subversive, dans les sujets de ses films comme dans leur conception, autant sous l'ère du communisme tchèque qu'aux Etats-Unis.
C'est cet itinéraire, loin des ruisseaux tranquilles qui bordent sa maison américaine, que Luc Lagier entend restituer, grâce à l'indéniable talent de conteur du cinéaste et une foule de documents d'archives. Forman, visiblement rodé à l'exercice, et avec un humour détaché contrastant avec les situations ubuesques et douloureuses qui ont jalonné son parcours, déplie l'ambiance de la Tchécoslovaquie d'alors : une censure omniprésente, tant sur les œuvres que les mentalités, face à une jeunesse très vivante, partagée entre l'écho des modes de l'Ouest (notamment en musique et en danse) et une idéologie de plomb. Seul échappatoire possible : essayer de rallier l'Ouest.
Avec ses camarades de la nouvelle vague tchèque, dont il deviendra après son premier film (**L'As de pique**, 1963) le chef de file, il s'agit d'être simplement fidèle à la réalité de la jeunesse, contre l'utopie "stupide" des idéologues : montrer les aspirations, les errances, les divertissements et les dragues des jeunes Tchèques. Pour les suivre, la caméra se fait légère et vive, le rythme rapide, le scénario laisse une place à l'improvisation, assumée par quelques acteurs professionnels entourés d'amateurs dont le mélange, comme le raconte Forman, sert à composer un certain *mouvement* de jeu : les premiers donnant le rythme, tandis que les seconds apportent leur franchise documentaire. En parallèle, Lagier rythme son film à l'aide de grandes plages musicales, insistant particulièrement sur cet aspect mélodique des films de Forman ("Une jeune fille prend sa guitare et chante" revient comme un gimmick) et intervient en voix off pour raconter le contexte historique. La part importante de méthodes non-conventionnelles de tournage, qui suivra Forman tout au long de sa carrière, associée à son ton irrévérencieux, rend difficile ses rapports à toute autorité, y compris avec les productions. L'épisode d'**Au feu les pompiers** (1967), dernier film qu'il réalisera en Tchécoslovaquie, est à ce titre exemplaire. Intrigué par le succès des **Amours d'une blonde** (1965), Carlo Ponti décide de produire le prochain film de Forman. Ce dernier saute alors sur l'occasion pour réaliser le film qu'il désirait, lequel pouvait outrepasser la censure puisqu'il serait distribué à l'étranger. De fait, cette comédie burlesque et satirique sur une fête de village tournant au désastre, et métaphore transparente du régime, eut l'heur de ne pas simplement déplaire aux censeurs (qui l'interdirent "pour toujours"), mais également à Carlo Ponti lui-même, maugréant après la projection ("ce film est contre les petites gens, et les petites gens ne paieront pas pour aller voir ce film") et exigeant remboursement ! Heureusement, François Truffaut et Claude Berri rachèteront le film à Ponti et le distribueront avec succès dans le monde entier, sauf à l'Est.

des errances à l'exil : le libertaire contrarié

L'ouverture vers l'Ouest est entamée, mais les promesses de liberté ne seront pas pour autant de tout repos. C'est le scénariste Jean-Claude Carrière, dans un autre havre de paix, rempli de photographies et de livres, qui prend le relais à l'écran pour raconter le voyage aux Etats-Unis. En février 1968, en pleine libération du Printemps de Prague, Forman part avec Carrière à New York écrire le scénario de ce qui deviendra **Taking Off** (1971). Il raconte leur découverte de la contre-culture hippie, le mythique Chelsea Hotel ; un ensemble d'anecdotes étranges et drôles qui nourriront l'écriture du scénario. Mais cette écriture va être bien malmenée. Fin mars, le quartier de Watts s'enflamme après l'assassinat de Martin Luther King, poussant les deux compères à revenir à Paris pour travailler plus tranquillement. Là Mai 68 éclate,

Miloš Forman années 60

2010, 51', couleur, documentaire
réalisation : Luc Lagier
production : Camera Lucida Productions
participation : CNC, Ciné Cinéma, Procirep, Angoa

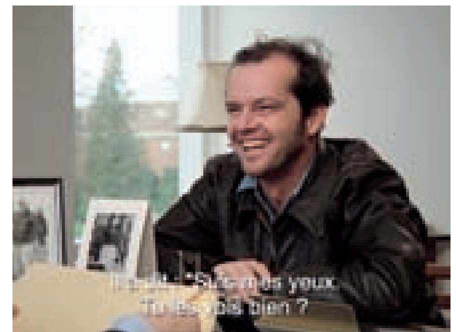
Chef de file de la nouvelle vague tchèque, Miloš Forman (né en 1932) réalise trois longs métrages avant de s'exiler en 1968 pendant la répression du Printemps de Prague.
En un long entretien dans sa maison du Connecticut aux Etats-Unis, le cinéaste raconte la première partie de son œuvre, indissociable de l'évolution du communisme en Tchécoslovaquie dans les années 1960. Commentaires off de Luc Lagier et archives complètent ce portrait.

La censure marque Forman dès son enfance, interdisant le cinéma qu'il aime. Il entre à l'école de cinéma de Prague, la FAMU, et achète une caméra 16 mm.
Dans **L'Audition** (1963), la caméra à l'épaule tremble et invente un style. Alors que le cinéma officiel représente "la vie telle qu'elle sera dans la société communiste", il suit un vigile de supermarché qui s'amuse plutôt que de travailler (**L'As de pique**, 1963), ou raconte les désenchantements d'une jeune femme (**Les Amours d'une blonde**, 1965). Le tournage d'**Au feu les pompiers** (1967) transforme le scénario original en satire politique : la censure interdit le film. Après un passage à Paris, Forman s'installe alors à l'hôtel Chelsea à New York et dresse le portrait d'hippies dans **Taking off** (1971), miroir inversé de la situation tchèque où l'URSS réprime par la force l'élan de liberté. **Vol au-dessus d'un nid de coucou** (1975), film tout autant métaphorique sur la Tchécoslovaquie, lui apporte une reconnaissance internationale.
M. D.

A voir
milosforman.com

Il était une fois... Vol au-dessus d'un nid de coucou









les poussant vers Prague... où à peine arrivés ils assistent à la répression du Printemps de Prague. L'errance devient exil, et Forman se sépare de sa famille pour vivre aux Etats-Unis. **Taking off** est refusé par la Paramount, Forman le réalise grâce à un dispositif de production d'Universal visant à la création de films "expérimentaux" à faibles budgets. Mais le film est mal reçu par les studios et les spectateurs, qui n'apprécient ni le style libre et improvisé du cinéaste, ni son côté politiquement incorrect. Malgré un véritable souci de toucher son public, jusque-là Forman semble toujours avoir été à côté des attentes. L'Amérique comme terre d'accueil, avec son utopie du *melting-pot*, a eu le mérite d'intégrer des cinéastes étrangers, permettant d'inscrire d'autres consciences au sein de son propre système. Le trajet erratique du cinéaste, d'Est en Ouest, avec sa conscience libertaire en porte-à-faux, va finalement trouver son aboutissement dans cette pièce maîtresse qu'est **Vol au-dessus d'un nid de coucou** (1975), qui clôt le film de Lagier, et dont le documentaire d'Antoine de Gaudemar retrace la genèse.
Si les anecdotes autour du film sont communes aux deux documentaires, la manière de traiter l'environnement et la conception du film diffèrent. Si Lagier donne tout crédit à Forman, faisant un portrait de l'homme et de son histoire au sein d'un espace assez utopique, dans un lieu comme retiré du monde, de Gaudemar fait le portrait d'un film en cristal, dont chaque intervention, document ou extrait de film offre une facette de compréhension permettant de saisir en retour ses multiples répercussions. Le premier insiste sur l'émotion et la vitalité en le restituant avec empathie dans un trajet humain, le second appuie la construction et la subversion du film au sein d'une histoire de l'Amérique (celle des *seventies*). Film de l'exil en même temps que brûlot contre toutes les sociétés disciplinaires, **Vol au dessus d'un nid de coucou** est l'adaptation du livre à succès de Ken Kesey (1962), jeune hippie dénonçant les méthodes psychiatriques à base d'électrochocs et de lobotomies, et privilégiant la thèse d'une origine "sociale" des maladies mentales. Dean Brooks, directeur innovant, accepte le tournage dans sa clinique psychiatrique, demandant en contrepartie que ses patients interviennent dans le film, non comme figurants, mais dans l'équipe technique ! Forman entre donc dans un tournage à la fois très professionnel et très expérimental (également au sens thérapeutique) impliquant internés et acteurs, un mode peu conventionnel pour le système américain, qui va forcément provoquer complications et tensions. Le film offre aussi à Jack Nicholson, jeune acteur en vue, un autre registre de jeu, sombre et effrayant, que Kubrick utilisera par la suite dans **Shining** (1980).
Le succès inespéré du film, grand gagnant des Oscars (cinq prix) lancera véritablement la carrière de Miloš Forman, provoquant de grands remous dans le monde psychiatrique, et influençant durablement ses contemporains. Au final, l'homme de l'exil aura réussi à traiter un vrai sujet américain, tout en étant fidèle aux procédés et à la quête obsessionnelle de ses débuts, une quête de ce qui résiste, grince ou essaie de sortir des carcans de la société. Une dimension humaniste qui, comme le montrent ces deux documentaires, semble faire fi des frontières. P. E.

Il était une fois... Vol au-dessus d'un nid de coucou

2011, 52', couleur, documentaire
conception : Antoine de Gaudemar, Serge July, Marie Genin
réalisation : Antoine de Gaudemar
production : Folamour, Arte France, TCM
participation : CNC, France Télévisions, Procirep, Angoa

Lauréat des cinq principaux Oscars en 1976, **Vol au-dessus d'un nid de coucou** de Miloš Forman n'avait pourtant rien d'un succès programmé : un cinéaste encore novice à Hollywood, un sujet peu aguichant (la condition des internés dans les hôpitaux psychiatriques), un tournage chaotique. Antoine de Gaudemar décortique l'histoire singulière de ce film en laissant la parole à ceux – réalisateur, acteurs, techniciens, producteurs – qui y ont participé.

Reprenant le projet de son père, Michael Douglas fait appel au Tchécoslovaque Miloš Forman pour adapter l'œuvre culte de Ken Kesey (1962). Le cinéaste raconte comment il fut touché par cette histoire d'un voyou qui, interné dans un hôpital psychiatrique à la discipline de fer, y provoque une véritable révolution. Fidèle à l'esprit libertaire du roman, Forman mit en place une méthode de tournage fort éloignée des canons hollywoodiens : le décor est un véritable hôpital psychiatrique ; les malades et l'équipe soignante sont associés à tous les stades du tournage ; les acteurs sont incités à partager la vie de l'hôpital, et Forman leur laisse le champ libre, Jack Nicholson en tête, pour improviser largement. Un "cirque complet" dans lequel certains perdront pied, comme le chef opérateur Haskell Wexler remercié en cours de tournage. Résultat : un film totalement en phase avec son époque (le mouvement hippie bat encore son plein), qui connaîtra un succès et un retentissement gigantesques.
D. T.





rouleaux peints

Notes à propos de **La Chine et le Réel** d'Alain Mazars et de **King Hu** de Hubert Niogret, par Martin Drouot.

"*L'Histoire est en face de moi comme un journal intime.*"
C'est sur cette phrase de Wang Bing que s'ouvre le film d'Alain Mazars, **La Chine et le Réel**. Judicieusement, le documentaire choisit de remonter le temps de nos jours jusqu'à 1989. Car les cinéastes de la *6ème génération* ont beau être diplômés de la prestigieuse Académie de cinéma de Pékin, ils naissent au cinéma avec les massacres de la place Tian'anmen au printemps de cette année-là. Alors que des étudiants, intellectuels et ouvriers dénoncent la corruption et demandent des réformes démocratiques, le gouvernement envoie l'armée et transforme la manifestation en bain de sang. Contrairement au cinéma de la *5ème génération* [1], ce nouveau cinéma naît de la nécessité de montrer le présent sans voile. Il est fini le temps de se pencher sur le passé, le temps des allégories pour déjouer la censure, et du 35 mm soigné. Si **Epouses et Concubines** de Zhang Yimou (1991) ou **Adieu ma concubine** de Chen Kaige (1993) sont l'apogée de la reconnaissance internationale du cinéma chinois, Wang Bing, Jia Zhangke, Wang Xiaoshuai ou encore Zhang Yuan, longuement interviewés dans **La Chine et le Réel**, dressent au même moment un portrait du pays en un tout autre style : le réalisme – loin d'être une exception dans le cinéma chinois puisque le *réalisme socialiste*, fortement inspiré par le cinéma d'URSS, a déjà dominé après la proclamation de la République Populaire en 1949.
Le cinéma chinois a en réalité toujours oscillé entre ces deux pôles, un réalisme toujours plus tranchant et un imaginaire toujours plus merveilleux, dont le cinéma hongkongais de studio est le zénith, allant jusqu'à créer un genre de cape et d'épée inscrit dans la culture nationale, le *wu xia pian*. Hubert Niogret consacre un documentaire au maître incontesté du genre, King Hu (Pékin, 1931 ; Taipei, 1997 – année de la rétrocession de Hong Kong à la Chine). Derrière l'apparence de divertissement de ce cinéma de genre, ses films tournent autour du territoire de la Chine Populaire sans jamais y entrer vraiment. L'Histoire semble derrière King Hu comme un livre noir.

le *wu xia pian* entre passé et présent

Acteur célèbre à Hong-Kong, Chin Chang Hu réalise des films en s'américanisant sous le nom de King Hu et connaît son premier succès avec **L'Hirondelle d'or** (1966). Hubert Niogret interroge ceux qui l'ont connu, acteurs, producteurs, assistants, et offre une image de l'homme bien loin du clown qu'il savait être à l'écran. Homme cultivé, il donne au cinéma ses lettres de noblesse, le considérant comme un art et non comme un pur divertissement, contrairement à ses contemporains. La productrice et critique Peggy Chao insiste sur son sens plastique. L'apparition et la disparition des personnages dans la nature, les visages peints qui définissent le personnage en lui donnant un âge, une appartenance sociale, un caractère, ou encore les combats chorégraphiés comme des danses sont autant de survivances de l'opéra traditionnel de Pékin. La violence y devient même une forme d'abstraction, pour preuve la très faible représentation du sang dans ses films.
L'autre aspect de la personnalité de King Hu bien mis en valeur dans le documentaire est sa capacité de travail titanesque. Son perfectionnisme ne va pas sans une certaine lenteur – ce qui déplaît à la Shaw Brothers qu'il quitte pour réaliser des films à Taiwan dès 1967. S'il se prête à tous les rôles, de la calligraphie pour le générique au dessin de chaque plan, de la construction des décors au jeu devant ses acteurs, chacun de ses projets de film commence par une importante recherche historique. Pour **Dragon Inn** (1967) et **Touch of Zen** (1969), il s'est précisément documenté sur le pouvoir des eunuques sous la dynastie Ming. Dans le premier film, l'auberge du Dragon réunit les exilés à la frontière, tandis que dans **Touch of Zen**, après l'assassinat de son père, la jeune Yang lutte contre les hommes du grand Eunuque avec deux hommes rencontrés dans sa fuite, un moine bouddhiste et un intellectuel aux méthodes de combat poussées. Il s'agit alors de créer un contre-pouvoir.

King Hu

2011, 48', couleur, documentaire
réalisation : Hubert Niogret
production : Les Films du Tamarin, Filmoblic
participation : CNC, Ciné +

King Hu (1932-1997), né à Pékin, installé à Hong Kong puis à Taiwan, fut acteur avant de réaliser **L'Hirondelle d'or** en 1966. En quelques films, il a renouvelé le genre *wuxia* (films de sabre), influençant durablement le cinéma chinois. Pour composer son portrait, Hubert Niogret recueille entre autres les témoignages de Poon Yiu-Ming, directeur de la revue **Ming Pao**, et Peggy Chiao, historienne et productrice, les illustrant d'extraits de films.

L'Hirondelle d'or est l'emblème du nouveau souffle que veut donner Hong Kong au *wuxia*, en s'inspirant de l'âge d'or du cinéma japonais. King Hu travaille en érudit sur les détails : la cohérence historique, le folklore chinois. Affichiste et décorateur de formation, il est le premier à réaliser des story-boards ; il calligraphie les génériques de ses films et il intègre dans ses images les espaces blancs, ouverts, des techniques picturales anciennes ; ses mouvements de caméra évoquent les peintures sur rouleau. Epris d'opéra chinois, King Hu en utilise les techniques de jeu et de combat : des visages peints et un jeu très chorégraphié, rendant les combats aériens et abstraits. En véritable auteur, il travaillait à son rythme (trop lentement pour ses producteurs), et ses tournages étaient souvent longs et discontinus. Révélé internationalement par **Touch of Zen** (primé à Cannes en 1975), il reste aujourd'hui l'influence majeure des cinéastes d'action, tels Ang Lee ou Tsui Hark. **P.E.**

King Hu





Inventif et poétique, son cinéma est une remarquable passerelle dans le temps. Tigre et Dragon d'Ang Lee (2000) et Le Secret des poignards volants de Zhang Yimou (2003) lui rendent hommage, remettant au goût du jour le *wu xia pian*, tandis que Tsai Ming-Liang dans Goodbye Dragon Inn (2003) montre une salle de cinéma qui ferme, passant une dernière fois un film de King Hu. Son personnage erre dans le cinéma et y croise les acteurs à présent âgés de Dragon Inn venus voir le film trente-sept ans après sa sortie. Goodbye Dragon Inn, comme le titre l'indique, est un véritable éloge funèbre : le cinéma aimé n'est plus.

un nouveau réalisme

Les cinéastes de la *6ème génération* utilisent les nouveaux moyens de tournage, la vidéo, des caméras plus petites, pour fabriquer des films volés, du cinéma direct, en phase avec le présent. Tourné au sortir de l'école dans un état d'innocence, Mama de Zhang Yuan (1992) est considéré comme le premier film indépendant chinois. A mi-chemin entre la fiction et le documentaire, il ouvre la voie d'un nouveau réalisme. Il est peu étonnant dès lors que ces cinéastes passent d'un genre à l'autre avec une grande facilité. Le documentaire In Public (2001) de Jia Zhang-ke annonce sur bien des points sa fiction Plaisirs inconnus (2002), tandis que l'interview fleuve de Fengming, chronique d'une femme chinoise (2007) et la fiction Le Fossé (2010) de Wang Bing sortent en même temps en France, comme liés par leur sujet – les camps de rééducation pendant la Révolution culturelle.
Dans les deux films de Wang Bing, une femme est au cœur d'une recherche historique : Fengming, témoigne des épisodes tragiques de son passé, alors que la femme du Fossé cherche le cadavre de son mari dans un désert-charnier. In Public et Fengming, s'ils sont des terrains d'expérimentation, ne sont en aucun cas des brouillons de fictions à venir ; ce sont des propositions esthétiques radicales – en premier lieu l'utilisation du temps réel : l'attente d'une femme qui doit prendre un bus, ou la parole de Fengming, sans coupe.

Moins radical mais tout autant inscrit dans le réel, Wang Xiaoshuai puise son inspiration dans les faits divers. Il réalise Frozen (1996) à partir de l'histoire vraie d'un artiste qui fait de sa mort sa dernière performance. Une Famille chinoise (2007) s'inscrit dans l'évolution des meurs et de la médecine, en se nourrissant d'une intrigue tirée d'un article de presse : une femme demande à son ex-mari de lui faire un enfant pour sauver leur petite fille qui a besoin d'une greffe. Chongqing Blues (2010) s'inspire du blog d'un policier où il a raconté une prise d'otages dans un supermarché. Tous ces films dressent des portraits au présent. Le cinéaste ajoute d'ailleurs qu'il ne referait pas les films à l'identique aujourd'hui : le vélo, encore emblème en 2000 de la société chinoise dans Beijing Bicycle, serait remplacé en 2012 par les nouveaux modes de communication virtuels.
Symptôme de cette recherche de modernité : le nouveau cinéma fuit la campagne pour s'intéresser au monde urbain, à la jeunesse, au monde du travail, et en particulier du travail illégal. Xiao Wu artisan pickpocket (1997), premier film de Jia Zhang-ke et titre hommage à Bresson, est une métaphore de l'évolution économique du pays. Le personnage est en quelque sorte le dernier artisan face à l'apparition de nouveaux métiers déshumanisés : il porte la marque d'un monde en voie de disparition. Il faut voir Xiao Wu retrouver un ancien ami voleur qui ne veut pas l'inviter à son mariage avec la fille d'un riche entrepreneur. Cet ami se marie pour l'argent, comme un pacte signant son entrée dans la légalité – légalité nettement vue comme une trahison et une forme de prostitution. La jeune femme travaillant dans un karaoké dont Xiao Wu tombe amoureux, trop pauvre, est quant à elle obligée de disparaître à la campagne. Peut-on encore aimer dans ce nouveau monde ? Le final du film, sans ambiguïté, laisse le personnage attaché à un poteau par la police en pleine rue, offert aux yeux de tous, tel le Christ sacrifié d'une génération perdue. Dès son film suivant, Platform (2000), qui s'étire de 1979 à 1990, Jia Zhang-ke fait de ses personnages perdus dans leur époque les témoins d'une mémoire collective qui s'effrite.

La Chine et le Réel

2011, 59', couleur, documentaire
réalisation : Alain Mazars
production : Movie Da Productions
participation : CNC, Ciné Cinéma

A Pékin, rencontre avec les cinéastes Wang Xiaoshuai (né en 1966), Wang Bing (1967) et Jia Zhang-ke (1970), qui s'inscrivent dans le courant d'un cinéma indépendant né dans les années 1990, entre fiction et documentaire, marqué par les événements de Tian Anmen et les bouleversements de la société chinoise depuis les années 1980. Alain Mazars conclut avec Zhang Yuan (né en 1963), qui a ouvert le feu avec **Mama** (1992) et **Beijing Bastards** (1993).

Montrer les mutations de la société depuis la Révolution culturelle jusqu'à la spectaculaire libéralisation économique, tel est le but avoué de cette génération de cinéastes. “Le réel est une force vitale pour le cinéma”, dit Wang Bing, dont les films scrutent le passé communiste (**Fengming, chronique d'une femme chinoise**, 2007, **Le Fossé**, 2010) ou la transition vers une économie de marché (**A l'ouest des rails**, 2001). Jia Zhang-ke s'attache plus à la géographie des territoires modifiés : le barrage des Trois-Gorges (**Still Life**, 2006), le monde miniaturisé en un parc d'attractions (**The World**, 2004) ou encore **24 City** (2008), une ancienne usine qui disparaît au profit d'un complexe immobilier. Wang Xiaoshuai, quant à lui, se penche sur des études de mœurs : une prise d'otage désespérée (**Chongqing Blues**, 2010), l'éclatement d'**Une Famille chinoise** (2007), l'exode vers les grandes villes (**Shanghai Dreams**, 2005), qui font état pour lui du chaos de la société chinoise. **P.E.**









paysages

Le style de Jia Zhang-ke est remarquable aussi par sa saisie de l'espace. A l'arrière-plan de **Xiao Wu artisan pickpocket**, c'est toute une ville qui est en train de s'effacer : les affiches décollées, déchirées, devenues illisibles, sont autant de signes d'une mort annoncée. Dans **Still Life** (2006), il entrelace des histoires simples dans un site naturel grandiose, bouleversé à jamais par l'homme : dans une ville qui sera submergée par le barrage des Trois-Gorges quelques mois plus tard, en parallèle, un mineur cherche sa femme qu'il n'a pas vue depuis des années et une femme cherche son mari pour en divorcer. L'histoire intime est un prétexte pour saisir un espace collectif sur le point de disparaître. Jia Zhang-ke donne à voir la disparition tragique de ce paysage jusque-là considéré comme éternel, à l'origine de tout un art pictural, comme l'effacement même de l'art, du temps et de la mémoire.

Son projet se précise encore avec le diptyque **24 City** (2008) et **I wish I knew** (2010) : le premier montre des témoignages filmés dans une cité ouvrière en train d'être détruite au profit d'un complexe immobilier de luxe ; le second propose, sur le même principe, un portrait de Shanghai des années 1930 à nos jours. Les interviews alternent fiction et documentaire sans distinction apparente. Cette attention au lieu en tant que révélateur d'une Histoire qui le dépasse est générale dans le cinéma chinois.

Le gigantesque complexe industriel de Shenyang – son agonie, et le corps de l'homme assujetti à cette agonie – est le sujet du documentaire majeur de Wang Bing, **A l'Ouest des rails** (2003). Le film est partagé en trois chapitres : **Rouille** entre dans les usines, **Vestiges** s'aventure dans les ruelles de la cité ouvrière, et **Rails** suit le chemin de fer en voie d'abandon. En suivant ce trajet, le cinéaste filme des moments de vie – la douche des ouvriers, la remise des salaires – comme autant de sommets visibles d'un iceberg qui s'effondre. Le paysage industriel est donc le récit même, fondement d'une narration qui a quelque chose du rouleau peint, à la fois par sa durée (9 heures) et son fonctionnement par saynètes saisies en chemin.

C'est là peut-être que le cinéma contemporain chinois rejoint la tradition d'un King Hu. Comme le fait remarquer Peggy Chao, ses longs panoramiques accompagnent les personnages dans les forêts, déroulant également le paysage comme un rouleau peint. La grande attention de King Hu aux décors n'est pas anodine : un lieu perdu, détruit ; une forêt ou une ruine pour s'abriter ; une auberge d'exilés. Dans ces espaces hostiles ou refuges, les personnages n'ont de cesse de changer les lois de la gravité, s'envolant pour se battre, défiant par leur vitesse la vision, invitant le spectateur à découvrir la pérennité nouvelle de ces paysages. Comme dans **Still Life**, ceux-ci s'inscrivent dans la tradition d'une Chine ancestrale, d'un art qui, au temps de King Hu n'est plus autorisé – la peinture se doit d'être réaliste, compréhensible par tous. En s'inspirant de tableaux de montagne et d'eau, depuis Hong-Kong et Taiwan, King Hu place son cinéma sous le signe d'une esthétique interdite par la République Populaire. C'est comme si, à travers l'action du *wu xia pian*, il voulait garder une trace, une mémoire vive de ces paysages. Ce geste le rend étrangement contemporain d'un Wang Bing ou d'un Jia Zhang-ke, qui cherchent à rendre visibles dans le trop-plein du présent assassin les ruines d'une histoire en marche. **M.D.**

1 L'acte de naissance de la 5ème génération est la projection au festival de Hong-Kong en 1985 de **Terre jaune** de Chen Kaige. Ce succès retentissant est suivi par **La Loi du terrain de chasse** de Tian Zhuang-zhuang (1985) et **Le Sorgho rouge** de Zhang Yimou (1987). Ces films sont ancrés dans le monde rural, et participent d'un retour aux racines chinoises, notamment en magnifiant une tradition picturale et musicale orientale.

cnc.fr/idc

Le Cinéma chinois d'hier et aujourd'hui, d'Hubert Niogret, 2007, 59'.

Kami Hito E
On the Edge

2008, 28', couleur, documentaire
réalisation et production : Basile Doganis

Dans les marges de **Young Yakuza** (2008) de Jean-Pierre Limosin, dont il était l'assistant-réalisateur, Basile Doganis a filmé le *crew* de hip hop japonais qui signe la bande son (RGM, NOFEAR, Ky-Chi ou Yotchan), jusque sur les marches du Festival de Cannes. Success story ou brève incursion dans le star-system japonais ? Ni l'une ni l'autre : plutôt la galère de rappeurs à qui chance et notoriété semblent se refuser obstinément.

Monter à la capitale : ici comme ailleurs, tel semble être le passage obligé pour tout artiste doué d'un tant soit peu d'ambition. NOFEAR, rappeur originaire du département de Yamanashi, au centre du Japon, nous dévoile son parcours dans un Tokyo inhospitalier, qui a tôt fait de condamner toute tentative. Peu étonnant dès lors que ses *lyrics* ou ceux de son *crew* prennent pour cible cette ville déshumanisée. A ceci près qu'elle offre encore de faire des rencontres inespérées, sans lesquelles NOFEAR aurait depuis longtemps repris son nom d'origine. C'est à cette réalité quotidienne que Basile Doganis nous invite, à travers entretiens et anecdotes, entre chambres jonchées de samplers et bains publics. Insérées au beau milieu de cette âpre réalité, les images de leur virée cannoise en 2008, semblent rétrospectivement d'autant plus cruelles. Le film distille dès lors des sentiments doux-amers vis-à-vis d'un médium aux promesses illusoires, et à la position parfois malaisée. **M.C.**



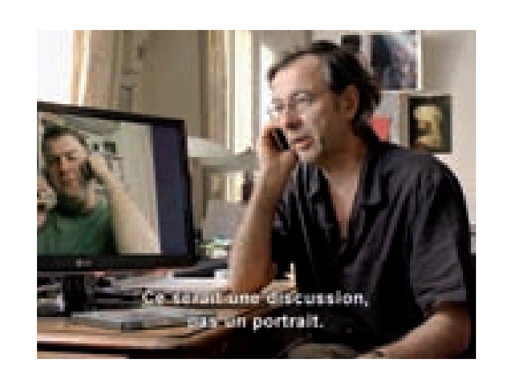
arrêt sur image
musique de film : conte cruel sur la jeunesse

Commentaire d'un photogramme extrait du film **Kami Hito E – On The Edge** de Basile Doganis, par Anaïs Prosaïc.

Cette balade dans les clubs hip hop de Tokyo jette un éclairage touchant sur l'itinéraire de jeunes rappeurs au quotidien difficile, entre révolte adolescente et rêves de gloire, studio d'enregistrement high-tech et petits boulots alimentaires minables. "Les rencontres sont comme des miracles", se souvient l'un des vétérans du groupe RGM lorsqu'ils apprennent qu'un réalisateur français, Jean-Pierre Limosin, souhaite leur faire signer la bande son de son film **Young Yakusa**, qu'il va présenter au festival de Cannes. Devenu premier assistant du film, Basile Doganis a déjà commencé à tourner son documentaire sur le groupe. Après avoir visionné quelques rushes, Limosin choisit de commander à RGM la musique de son film. Les paillettes de Cannes – cette illusion décrépite dont on s'étonne qu'elle fascine encore les jeunes générations nées dans la révolution numérique – ne changeront rien à leur destin, juste un quart d'heure de célébrité warholienne, avant le retour à la case départ et à l'obscurité. L'un renonce à la musique, l'autre revient travailler dans l'établissement de bains de ses parents et crée sa petite entreprise de distribution d'eau minérale ; le troisième conduit des engins de chantiers de démolition. Même s'ils ne sont pas dupes des espoirs qu'ils ont placés dans cette rencontre miraculeuse avec le cinéma, on sent leur déception, cachée avec humour et fierté, et le courage d'affronter la jungle urbaine sans pitié qu'ils dénoncent dans leurs textes. Il y a quelque chose d'inconsciemment cruel à utiliser la naïveté, la sincérité de très jeunes gens pour donner un supplément d'âme à une production. Un petit conte immoral qui laisse un goût amer… **A.P.**

A lire

Pensées du corps – La Philosophie à l'épreuve des arts gestuels japonais (danse, théâtre, arts martiaux), de Basile Doganis, éd. Les Belles Lettres, 2012.



avi mograbi, la crise des apparences

Ardèche Images Production poursuit une belle collection de portraits de cinéastes documentaristes. Après Oncle Rithy et Le cinéaste est un athlète – Conversations avec Vittorio De Seta, Mograbi Cinéma explore l'œuvre et la méthode du cinéaste israélien, inventeur de nouvelles formes documentaires. Entretien avec Jacques Deschamps qui signe ce portrait.

Comment est né ce projet d'un film sur Avi Mograbi ?

Pour la collection de portraits de cinéastes qu'il dirige à Ardèche Images Production, Jean-Marie Barbe m'a demandé à qui je voudrais consacrer un film. Je songeais à André S. Labarthe ou Frederick Wisemann, mais j'ai également proposé Mograbi, parce qu'en un sens, c'est un "monstre", en tout cas un cinéaste et un homme qui m'impressionne énormément. D'abord parce qu'il réussit à faire douter de ce qu'on voit dans le documentaire. Une autre chose passionnante est le lien qu'il crée avec les gens qu'il filme, que ce soit Ariel Sharon dans le premier film qui l'a fait connaître, **Comment j'ai appris à surmonter ma peur et à aimer Ariel Sharon** [1996], ou le jeune soldat de **Z32** [2008], son dernier film en date. Je suis aussi très intrigué par sa façon de jouer avec sa propre présence face à nous, spectateurs : cela témoigne d'un vrai culot, d'un sens du comique et même du burlesque que je trouve incroyable et très mystérieux. J'avais envie de le rencontrer pour comprendre comment il invente cette mise en scène de lui-même. Jean-Marie Barbe m'a dit, vas-y, fonce, et c'est là que les ennuis ont commencé.

A quels obstacles vous êtes-vous heurté ?

Mograbi n'est pas simple. Il a refusé catégoriquement que je vienne en Israël le filmer dans son travail de réalisateur. Il m'a dit : "Quand je fais un film, j'ai déjà l'impression d'être un espion, alors si j'ai un espion derrière moi, c'est impossible." Il a également refusé, lui qui enseigne dans trois lieux différents (universités ou écoles de cinéma), que je le filme dans sa pratique d'enseignant. Mais tous ses refus m'ont finalement rendu service parce qu'il me mettait moi-même vis-à-vis de lui dans la position où il était vis-à-vis de Sharon. Cela m'a conduit à un titre en cours de travail qui était *Mograbi ou la Quête du monstre*. Mograbi poursuit ce qu'il y a de monstrueux en Israël et s'y confronte. Mon film a failli s'appeler aussi *Comment j'ai appris à surmonter mon admiration et à détester Avi Mograbi* parce qu'il s'est montré vraiment difficile. Pour finir, je suis allé le filmer à Berlin où il était en résidence d'artiste pour six mois, et cet écart s'est avéré très fécond. Le fait que je ne parle pas hébreu et qu'il ne parle pas français, que nous échangions en anglais ajoutait un écart intéressant. A un moment du tournage, je l'ai également rejoint à Bergen (Norvège) où il installait ses vidéos pour une exposition. Même s'il n'était pas très généreux en temps et en paroles, c'était bien de le rencontrer sur un terrain qui lui était inconnu. Pour le montrer dans son activité d'enseignant, nous avons organisé une rencontre à Lussas avec les étudiants en Master documentaire, où il explique, entre autres, comment son travail a débuté.

Il n'est sans doute pas facile de mettre en scène un artiste qui se met lui-même en scène ?

C'était le vrai problème. En fait, je me suis très vite effacé parce qu'il occupe très bien la scène et qu'il maîtrise tout. Mais je n'ai pas eu de mal à l'installer face à des écrans car il fait ça dans ses propres films – par exemple dans **Pour un seul de mes deux yeux** [2005], lorsqu'il converse à distance avec son ami palestinien enfermé dans les Territoires occupés. Il s'est si bien prêté à cette mise en scène qu'à un moment, en revoyant des passages de **Z32**, il s'est remis à chanter à côté de sa propre image en train de chanter dans le film. Ces procédés très simples rendent compte, dans mon film, de sa façon de faire.

Comment comprenez-vous sa manière de se mettre en scène dans ses films ?

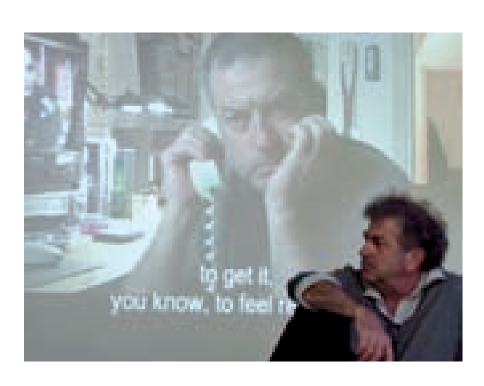
Dans son premier film sur Sharon (son *vrai* premier film, les précédents n'étant pas des films qui portaient vraiment sa marque d'au-

Mograbi Cinéma

2012, 86', couleur, documentaire
réalisation : Jacques Deschamps
production : Ardèche Images Production, INA
participation : CNC, Ciné+, CR Rhône-Alpes, CG Ardèche, Procirep, Angoa

Depuis son film sur Ariel Sharon, le cinéaste Avi Mograbi (né à Tel Aviv en 1956) crée un cinéma aussi radical dans son message politique qu'inventif dans sa forme artistique. Répondant aux questions de Jacques Deschamps ou des étudiants du Master d'écriture documentaire de Lussas, il explique les fondements éthiques de sa démarche et raconte, pour chacun de ses films, comment se sont élaborés les dispositifs de mise en scène.

En se filmant en train de laisser un message sur le répondeur d'Avi Mograbi, Jacques Deschamps reprend avec humour un dispositif cher à celui dont il dresse le portrait. Tourné à Bergen où Mograbi installe des vidéos pour une exposition, à Lussas face aux étudiants et à Berlin où le cinéaste accepte enfin de parler en détail de ses films, le documentaire retrace le cheminement d'un esprit en perpétuel mouvement. Depuis **The Reconstruction** (1994), réalisé dans une conception classique – que Mograbi juge en définitive mensongère – jusqu'à **Z32** (2008), en passant par **Comment j'ai appris à surmonter ma peur et à aimer Ariel Sharon** (1996), **Août** (2002) et **Pour un seul de mes deux yeux** (2005), Mograbi puise dans toutes les ressources du cinéma (humour, comédie musicale…) pour tirer le public israélien de son aveuglement vis-à-vis des Palestiniens. Mais en même temps, cet artiste intègre ne cesse d'interroger la vérité du cinéma. **E.S.**





teur), il fait l'idiot, le clown, il joue presque un personnage comique à la W.C. Fields, en poussant très loin l'absurde. Dans **Août, avant l'explosion** [2001], il va encore plus loin, il joue trois rôles à la fois, son personnage, celui de sa femme et celui de son producteur, dans des crises d'hystérie sur-jouées, de style cabaret. Dans Z32, il crée un opéra de chambre dans son salon, il réussit une comédie musicale documentaire inouïe, comme on n'en a jamais vue. En fait, ce qui m'a donné envie de faire le film, c'est le désir de comprendre comment il invente ces formes, d'en parler avec lui. Comment trouve-t-il de nouvelles écritures et postures de film en film ? Pourquoi, après avoir été omniprésent à l'image, devient-il si discret dans **Pour un seul de mes deux yeux** ? Il explique qu'il avait poussé la logique de l'absurde trop loin. Il réapparaît autrement dans **Z32**, sous une cagoule qu'il découpe puis retire, de façon comique et ironique au début ; mais il retrouve ensuite beaucoup de gravité avec les paroles de la chanson qu'il interprète.

Cette quête de nouvelles formes ne répond-elle pas à sa propre quête vis-à-vis de la société israélienne dont il cherche constamment à ouvrir les yeux sur la question palestinienne (sans y parvenir) ?

Sa position politique est très claire, mais il ne la met jamais en avant et n'adopte jamais la posture du héros. Par exemple, dans son film sur Sharon, il ne raconte pas qu'il a fait un peu de prison parce qu'il a refusé de faire son service militaire au Liban. Dans **Z32**, il ne dit pas que ses fils ont refusé de porter l'uniforme. Ce qui m'intéresse, en effet, c'est comment sa façon de s'engager détermine des formes cinématographiques. Il se pose des questions sur la place du spectateur et ne lui laisse jamais la place confortable de l'indignation facile contre les crimes de Sharon ou du soldat Z32. Il nous place au plus près des contradictions de tous ces gens qui vivent dans ce pays invivable, cet *enfer* dont témoigne **Août, avant l'explosion**. Mograbi nous montre même comment il peut y avoir de la démocratie dans un pays qui la piétine. Il peut se permettre de filmer des soldats et même de les insulter, chose impossible ici.

C'est d'une grande honnêteté...

Oui, il rend compte de ce privilège qu'il a, du seul fait qu'il est Israélien (et juif), de pouvoir témoigner et de dénoncer. Et il a même l'honnêteté incroyable de dire qu'il guette avec sa caméra le moment où des faits très violents vont se produire. Lorsque nous parlons de **Pour un seul de mes deux yeux**, il explique que le cinéaste qu'il est, s'il veut dénoncer, ne peut que souhaiter que la situation dérape. Il a un rire un peu démoniaque quand il raconte ça. Il ne craint pas de révéler sa propre part de monstruosité. Il n'est pas du côté des bien-pensants contre les méchants. Dans **Z32**, par exemple, il explore le mécanisme d'un meurtre commis en toute impunité.

Le point de vue de Mograbi n'est jamais extérieur ni en surplomb.

Non, jamais. Sa caméra par exemple est toujours là avec son tremblé, ses flous. Dans son montage, il coupe de façon délibérément brutale. De cette façon, il nous rappelle qu'il est devant une réalité qui est en train d'être filmée, qui est manipulée par lui, dans laquelle il devient même provocateur pour que des situations se produisent. Le spectateur ne se trouve pas devant la réalité, mais une réalité vue par lui qui a ses propres déterminations. C'est à partir de ce point de vue qu'il nous montre les risques quotidiens que courent les Palestiniens dans la situation où ils sont, et qu'il montre comment le consensus idéologique se fabrique. Il montre, par exemple à partir du mythe de Massada [dans **Pour un seul de mes deux yeux**], comment se fabrique le sentiment d'être agressé qui conduit à rejeter dans un réflexe de légitime défense la présence même des Palestiniens. Il montre comment cette idéologie se transmet aux jeunes générations, écoliers, jeunes soldats, par la visite sur le site archéologique de Massada. Les anciens combattants sont là pour leur inculquer l'idée du sacrifice pour la patrie, l'idée qu'il faut être prêt à donner sa vie, à être presque un kamikaze. Mograbi réussit à montrer comment fonctionne cet endoctrinement sans nous asséner qu'ils sont des monstres, des criminels. Et dans le film suivant, **Z32**, il montre comment s'opère le passage à l'acte.

Sans asséner de condamnations, il n'évite pas toujours la colère.

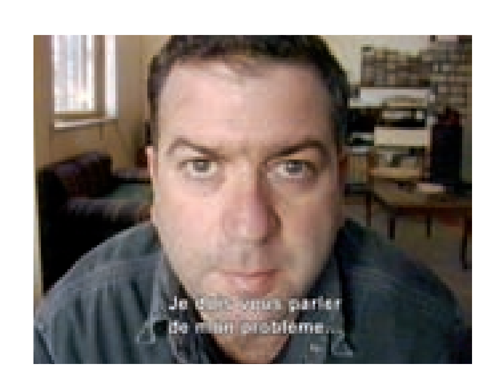
Dans **Août, avant l'explosion**, il y a une scène troublante où il se met en colère contre des soldats israéliens qui retiennent des enfants palestiniens derrière une barrière et les empêchent de rentrer chez eux après l'école. Cette colère, il s'en est expliqué. Même si elle est réelle, il ne perd pas conscience qu'il fait un film et, quand il insulte les soldats, il est conscient d'être un personnage de son film et de créer une scène. Ce qui est intéressant, c'est qu'un des jeunes soldats, sidéré de voir un adulte israélien en colère, lui dit : "J'espère que tes enfants verront dans quel état tu te mets." Les deux fils d'Avi, bien entendu, ont vu cette scène. Et son dernier film **Z32**, justement, met en scène la jeune génération. Le film est parti de la participation de Mograbi à l'association Briser le silence où d'anciens appelés témoignent anonymement des actes qu'ils ont commis en servant leur pays – en toute bonne foi, au moment où ils les ont commis. Mograbi a accompagné pendant plusieurs années le travail de cette association dans le cadre de son activité militante, jusqu'au jour où il s'est dit que le témoignage de celui qui se fait appeler Z32 devait entrer dans un film. Il n'a pas reculé devant la difficulté de faire un film avec quelqu'un dont on ne verrait pas le visage.

Comment a-t-il travaillé à partir de la contrainte de ne pas montrer le visage de Z32 ?

Evidemment, il ne s'agit pas pour Mograbi de se substituer à la police ou de dénoncer à la justice internationale le jeune homme en dévoilant ses traits. Ni de trahir l'anonymat de sa petite amie à qui il se confie. Il commence par flouter complètement le visage de Z32, puis il laisse apparaître les yeux, la bouche. Lorsqu'on pourrait croire avoir affaire à son vrai visage, Mograbi révèle l'artifice numérique : chaque fois que les jeunes gens mettent la main à la bouche pour fumer, on voit qu'il y a un masque. Mograbi crée chez le spectateur un trouble que je trouve passionnant. Il ne cesse de nous dire que ce qu'on voit n'est pas ce qu'on voit, que c'est du cinéma, du trucage, une illusion. Ce trouble essentiel est là dans tous ses films.

Est-ce que le masque ne transforme pas ce jeune homme particulier en une généralité ? Il deviendrait le visage de toute la jeunesse, en tout cas de tous les jeunes soldats ?

Mograbi a créé le visage du jeune homme à partir des traits d'un ami de son fils. Beaucoup de gens lui ont dit qu'ils pensaient le reconnaître ; il a le visage de beaucoup de jeunes qui, après leur service militaire, cessent de se raser, partent en Amérique latine ou en Inde, et



fument beaucoup de cannabis. Ils intègrent une manière de vivre *cool*. Il y a quelque chose d'assez indécent à les voir faire du *home cinema*, avachis, en train de fumer leurs joints. Ils sont très *cool* alors qu'ils ont commis le pire. C'est très fort de mettre en évidence l'écart entre ces jeunes gens *sympas*, qui font leur vidéo de couple dans leur salon, et le tragique de ce qui se dit entre eux : le meurtre, l'impossibilité du pardon. Et par contraste avec l'extrême banalité de ces images, Mograbi se met en scène lui-même avec un dispositif très élaboré, à l'inverse de ses premiers films. On est dans la pièce de son appartement où il s'est filmé dans les films précédents, mais là, en contrepoint des témoignages des jeunes gens, il incarne une sorte de chœur antique avec une parole chantée.

D'où lui vient, selon vous, cette inventivité si singulière ?

Je ne le connais pas assez pour le dire. Il a d'abord travaillé dans le cinéma commercial, dans la publicité comme directeur de production et premier assistant sur de grosses productions ; il a bien gagné sa vie dans l'industrie du film. Il vient tard à la réalisation et, quand il y vient, il tourne le dos à tout ce qu'il sait déjà faire, il cherche. Il utilise de petites caméras et fabrique des images délibérément sales, bougées, mais grâce aux dispositifs qu'il invente, il crée une grande force et, à mon sens, une vraie beauté. D'emblée, il se situe loin du cinéma direct, du cinéma militant, du documentaire d'immersion, car aussitôt il se met en scène lui-même. Ce qui l'intéresse, c'est de mettre en crise le système de représentation. Y compris, par exemple la façon d'être *speaker*. Ce n'est pas parce qu'on s'adresse à la caméra droit dans les yeux qu'on dit la vérité. Au contraire, lui, il utilise le procédé de l'aveu pour faire de la fiction, faire du faux. La relation qu'il instaure avec Sharon n'est pas avec l'homme public, mais avec ce gros bonhomme jovial qui bouffe et raconte des blagues avec sa femme. Le monstre politique est en même temps un monstre d'humanité. Mograbi, dès ce premier film, casse absolument tous les stéréotypes de l'homme politique tel qu'on a pu le voir, y compris dans le cinéma documentaire.

Toute son œuvre pourrait s'intituler *A la recherche du monstre...*

Il ne perd jamais de vue que cette personne sympathique qu'il a en face de lui est capable de mentir de façon éhontée quand elle est en campagne électorale. C'est en jouant lui-même le rôle de quelqu'un qui succombe à la fascination qu'il accuse le trait monstrueux de Sharon. Lorsqu'il utilise une vidéo d'actualités tournée par des journalistes au lendemain du massacre de Chatila, la même que celle qu'Ari Folman utilise à la fin de **Valse avec Bachir** [2008], il en fait un usage tout à fait différent. Alors que Folman donne pour *réelles* ces images, en fort contraste avec le reste qui est un film d'animation, Mograbi les présente comme un cauchemar qu'il aurait fait. Ça change tout. Mograbi ne cesse jamais de nous dire qu'il est cinéaste, qu'il est en train de manipuler des matériaux dangereux car ils peuvent nous impressionner sans nous donner accès à la conscience de ce qu'est l'événement lui-même. Sans cesse, il me donne à penser ce qu'est une image.

Vous parlez peu de **Happy Birthday, Mister Mograbi !** [1998]. Est-ce que ce film vous a moins intéressé ?

J'y fais plusieurs fois allusion dans mon film, mais je ne pouvais pas être exhaustif. Une des vidéos de l'installation qu'on voit à Bergen est, à l'origine, une séquence de ce film. Je le cite aussi directement lorsqu'on voit Mograbi dans son lit, dérangé par l'appel téléphonique de son producteur. Je ne montre pas beaucoup non plus **The Reconstruction** [1994], son premier documentaire. Dans ce film, il installe une narration en voix off et se sert des archives d'une manière tout à fait traditionnelle. Par la suite, il rejette totalement ce cinéma qui repose sur le postulat de la vérité de l'image et du commentaire. Il le fait immédiatement exploser dans ***Sharon...*** en se mettant en face de la caméra et en racontant que sa femme l'a quitté, alors que c'est faux. Lorsque dans **Z32**, il procède à nouveau à l'autopsie d'un meurtre (comme dans **The Reconstruction**), il fait lui-même les interrogatoires au lieu d'utiliser ceux de la police.

Mograbi est-il tout le temps en train de faire l'autopsie d'un meurtre ?

D'une certaine manière, oui. Israël est la société à laquelle il appartient, dans laquelle il a grandi, à laquelle il reconnaît aussi une qualité et un droit. En tant que cinéaste israélien, il œuvre pour que son pays sorte de cette chose sinistre qu'il ne supporte pas. Il ne souhaite pas la destruction de ce pays, mais veut que la société prenne conscience de ce qu'elle commet. De film en film, il reconstitue ce crime qui travaille la société israélienne et qu'il veut comprendre, sans jamais se mettre lui-même dans la position d'un justicier, mais au contraire de quelqu'un qui est profondément bouleversé et remis en question par sa propre démarche.

Est-ce que ces questions qui habitent Mograbi travaillent aussi votre cinéma ?

Il est évident que lorsqu'on filme un visage, lorsqu'on demande à quelqu'un de se raconter, c'est un acte de mise en scène. Je mets en danger cette personne, dans une situation qui n'a rien d'évident ni d'immédiat. On ne peut pas prétendre montrer le monde tel qu'il est. Je suis obligé de me demander quelle représentation je fabrique du monde à partir du moment où je filme. Mograbi pose cette question au point le plus dense, le plus risqué. La question du cinéma militant se pose à moi dans d'autres termes parce que je ne vis pas dans une société comme la sienne. J'ai une certaine distance vis-à-vis du cinéma militant parce que la bonne conscience produit rarement des films passionnants. Je ne prétends pas montrer les choses telles qu'elles sont, je questionne cette position d'affirmation.

Mograbi travaille à mettre en crise les apparences. Pensez-vous que le cinéma ait ce pouvoir ?

Le cinéma a tout le pouvoir de montrer comment les apparences sont fabriquées. Si le cinéma a une vocation, c'est celle à combattre la télévision dominante. Plus exactement, ce qu'il faut combattre, c'est la prise du pouvoir par la télévision et la prise de la télévision par le pouvoir. Le cinéma peut le faire. Je crois qu'il appartient au cinéma de combattre la manipulation des gens et des esprits avec les effets d'immédiateté, de direct qui ne laissent jamais le temps de penser les choses. Cela peut s'appeler vidéo, installation ou s'incarner dans de nouvelles formes sur le net. Mais il reste encore à combattre les images par les images et les discours par des mises en crise de ces discours.

Propos recueillis par Eva Ségal, août 2012

cnc.fr/idc

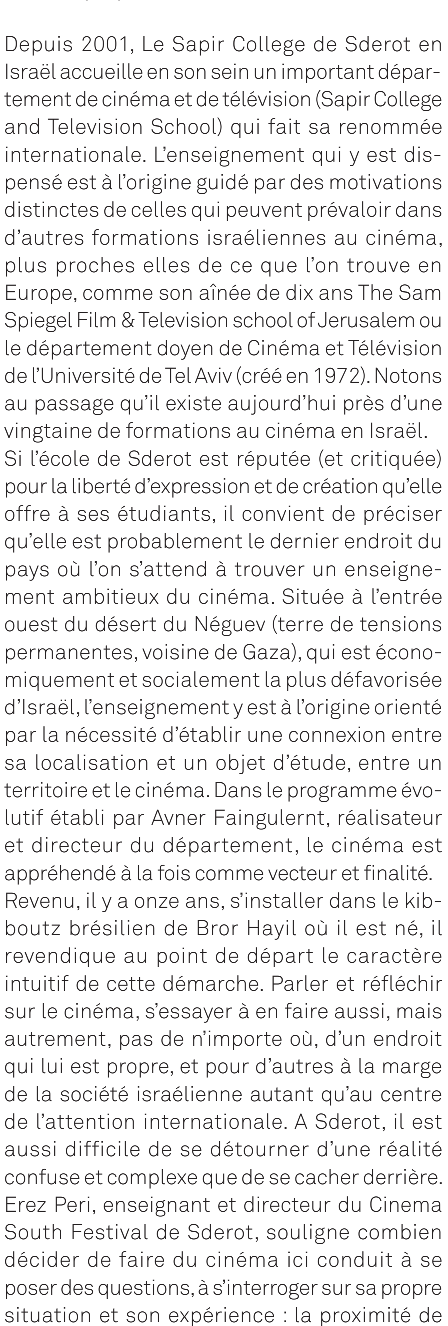
De Jacques Deschamps : **Les Couleurs de *Jour de fête***, 1995, 26' ; **Régine Crespin** (coll. **Les Maîtres de musique**), 1997, 56' ; **Assise vers 1300**, 2002, 55' ; **Paris 1824**, 2003, 56'.
Voir aussi : **Avi Mograbi, un cinéaste en colère** (coll. **Un Certain Regard du Sud**), de Laurent Billard, 2006, 26'.





une école de cinéma entre alternative et utopie

Notes à propos du film **Sderot, last Exit** d'Osvalde Lewat, par Jérôme Baron.



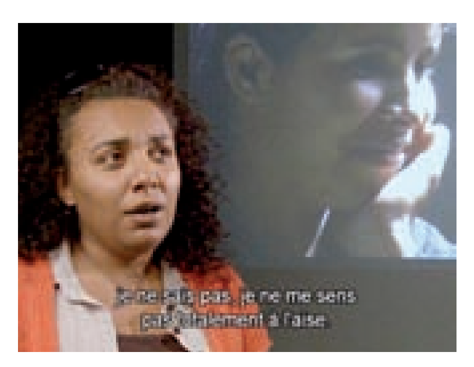
Depuis 2001, Le Sapir College de Sderot en Israël accueille en son sein un important département de cinéma et de télévision (Sapir College and Television School) qui fait sa renommée internationale. L'enseignement qui y est dispensé est à l'origine guidé par des motivations distinctes de celles qui peuvent prévaloir dans d'autres formations israéliennes au cinéma, plus proches elles de ce que l'on trouve en Europe, comme son aînée de dix ans The Sam Spiegel Film & Television school of Jerusalem ou le département doyen de Cinéma et Télévision de l'Université de Tel Aviv (créé en 1972). Notons au passage qu'il existe aujourd'hui près d'une vingtaine de formations au cinéma en Israël.
Si l'école de Sderot est réputée (et critiquée) pour la liberté d'expression et de création qu'elle offre à ses étudiants, il convient de préciser qu'elle est probablement le dernier endroit du pays où l'on s'attend à trouver un enseignement ambitieux du cinéma. Située à l'entrée ouest du désert du Néguev (terre de tensions permanentes, voisine de Gaza), qui est économiquement et socialement la plus défavorisée d'Israël, l'enseignement y est à l'origine orienté par la nécessité d'établir une connexion entre sa localisation et un objet d'étude, entre un territoire et le cinéma. Dans le programme évolutif établi par Avner Faingulernt, réalisateur et directeur du département, le cinéma est appréhendé à la fois comme vecteur et finalité.
Revenu, il y a onze ans, s'installer dans le kibboutz brésilien de Bror Hayil où il est né, il revendique au point de départ le caractère intuitif de cette démarche. Parler et réfléchir sur le cinéma, s'essayer à en faire aussi, mais autrement, pas de n'importe où, d'un endroit qui lui est propre, et pour d'autres à la marge de la société israélienne autant qu'au centre de l'attention internationale. A Sderot, il est aussi difficile de se détourner d'une réalité confuse et complexe que de se cacher derrière.
Erez Peri, enseignant et directeur du Cinema South Festival de Sderot, souligne combien décider de faire du cinéma ici conduit à se poser des questions, à s'interroger sur sa propre situation et son expérience : la proximité de Gaza, qui n'a pas toujours été coupée de la ville, une population cosmopolite d'immigrants venus du Maghreb, d'Ethiopie, d'Amérique latine et d'ailleurs, les populations bédouines alentours de plus en plus isolées, et des étudiants palestiniens pour qui chaque nouvelle explosion de violence est vécue dans la difficulté.
L'utopie de l'école réside d'abord dans la tentation de neutraliser plutôt que de gommer les relations d'appartenance à telle ou telle communauté ethnique ou religieuse, au profit d'un objet que chacun interroge au contact de ceux qui l'entourent. Venir étudier au Sapir College and Television School consiste, essentiellement, à accorder cette valeur (vertu pourrait-on dire) particulière au fait cinématographique. Si les hiérarchies et les déterminations culturelles et identitaires demeurent, ravivées parfois par l'actualité, le réflexe critique comme la pensée s'attachent d'abord au cinéma pour y discerner les rapports pluriels aux réalités humaines dont il se rend capable, par-delà le clivage fiction/documentaire : changer d'angle ou de focale, séparer les choses les unes des autres, a contrario provoquer des rapprochements inédits, revenir en arrière ou anticiper, forger des mondes. Pour les étudiants, descendants de juifs d'Afrique du Nord, d'Europe, de Russie, d'Ethiopie, du Yémen, ou palestiniens, interroger son rapport au cinéma doit amener à clarifier pour soi-même sa situation sur la carte d'une géographie imaginaire (celle des films) et concrète (Israël), comme sa propre position par rapport à la référence collective. C'est à cet endroit que prend forme le nœud de l'utopie portée par les enseignants du Sapir College and Television School.
S'affirmer devant les films, puis vouloir faire œuvre, c'est nécessairement développer une pensée autonome concernant un médium qui se gonfle lui-même au pouls du monde : prendre position dans et devant le réel. Il n'est pas anodin de noter que la voie documentaire, sans être exclusive (on tourne aussi des fictions, des films d'animation ou expérimentaux), est ici souvent suivie avec de belles réussites. Nombreux sont d'ailleurs les étudiants qui, sans y être imperméables, relèvent une incompatibilité entre les

Sderot, last Exit

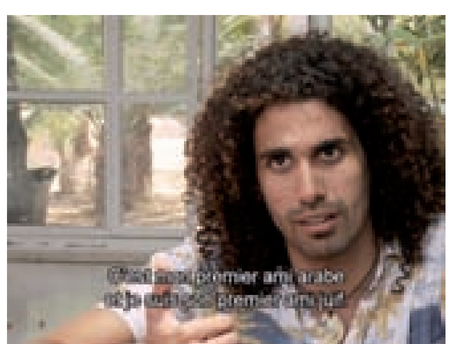
2011, 79', couleur, documentaire
réalisation : Osvalde Lewat
production : AMIP, Rue Charlot Productions, WAZA Images, Néon Rouge Production
participation : CNC, Ciné +, Procirep, Angoa, Centre du cinéma et de l'audiovisuel de la communauté française de Belgique, Programme Média, Scam

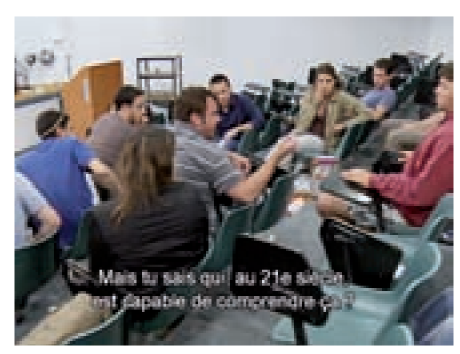
A Sderot en Israël, à quelques kilomètres de la bande de Gaza, Avner Faingulernt et Erez Peri ont fondé une école de cinéma qui accepte aussi bien les Israéliens que les Palestiniens. Osvalde Lewat dresse le portrait de ces professeurs-Don Quichotte modernes, et de quelques étudiants de diverses origines. Elle les suit dans la rue, en classe, assistant à des débats houleux, reflets de ceux qui animent le pays.

L'idéal d'Avner Faingulernt est né d'une volonté de créer un dialogue entre Israéliens et Palestiniens. L'école Sapir se concentre donc d'abord sur la théorie afin de faire réfléchir les élèves. Une étudiante, "féministe, palestinienne et à la peau foncée" déplore le racisme qu'elle y subit, et s'interroge sur la place de la caméra "pour ne pas trahir les siens". Une étudiante juive met en cause l'idéologie sioniste, qu'elle considère comme une agression pour les Arabes.
Un musulman et un juif deviennent amis... Après une projection de **Nuit et Brouillard**, quand Erez Peri compare les victimes juives d'alors aux Palestiniens d'aujourd'hui, certains élèves ne le supportent pas. Les professeurs sont utopistes autant qu'amers : les films des élèves sont trop nombrilistes, et l'école est décriée parce qu'elle promeut le dialogue et a engagé un professeur palestinien.
Osvalde Lewat revient sur le plan obsédant d'un champ vide, frontière invisible, comme un mirage où tout reste à construire. **M. D.**











Film retenu par la commission
Images en bibliothèques

Trois drapeaux israéliens flottent au vent. Dans un poste de garde, un homme en uniforme contrôle le contenu des sacs et vérifie les cartes d'identité. Des jeunes gens entrent dans une cour close de hauts grillages et parsemée de constructions cubiques en béton – des abris anti-roquettes. Le plan suivant nous montre des salles de cours où des professeurs font l'appel. Bienvenue à l'école de cinéma Sapir à Sderot, à une portée de roquette de la bande de Gaza. Cette école est un microcosme où étudiants israéliens et palestiniens se côtoient, à l'image de ce que devrait être la société israélienne. Le projet d'Avner Faingulernt et de son adjoint Erez Peri est clairement politique : le cinéma est une arme pour éveiller les consciences. Erez s'interroge : "Faire du cinéma dans ce contexte pose une question morale. Que dois-je faire ? Soulager la douleur des gens ou bien leur faire ressentir cette douleur, afin qu'à travers la représentation de cette douleur, ils réfléchissent ?" Il choisit la deuxième option. Les étudiants sont ainsi encouragés à réaliser des documentaires, à remettre en cause la pensée officielle. Cependant, quand on entend les propos provocateurs ouvertement anti-palestiniens tenus par certains étudiants au cours d'une soirée arrosée et qu'on apprend les menaces de licenciement pesant sur les professeurs accusés de sympathies pro-palestiniennes, on se dit que le combat est loin d'être gagné.

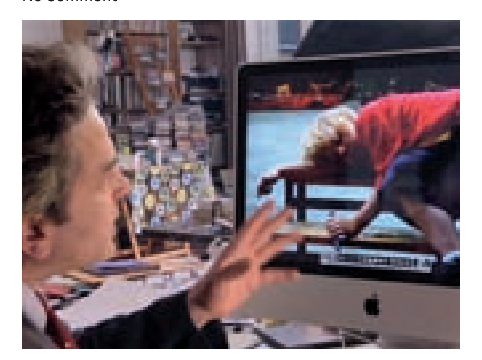
Christian Magnien (Bibliothèque départementale de prêt de la Nièvre)

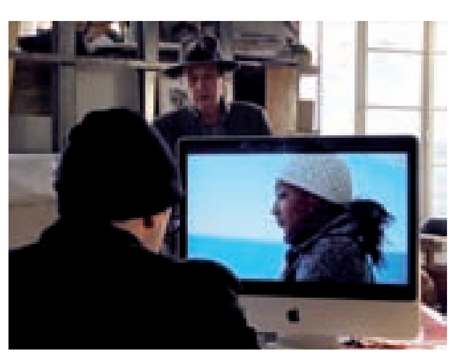
représentations dominantes (médiatiques et politiques) et celles qu'ils pourraient aujourd'hui considérer comme médiatrices d'eux-mêmes, de leurs perceptions et de leurs aspirations. La voix du système éducatif et les années de service militaire semblent laisser des traces profondes en eux et, au moment de la formation, l'heure du bilan vient aussi. Dans un contexte instable, leurs films laissent fréquemment apparaître la marque des divisions internes et des contradictions de la société civile israélienne. Prenant appui sur un socle théorique solide, l'école ne vise pas le remplacement d'une idéologie identitaire par une autre, mais la réactivation d'une écoute et d'une parole personnelles.
L'édification de ce projet a trouvé un autre aboutissement à sa logique, à travers la création à Sderot il y a dix ans du Cinema South Festival. Cette manifestation, qui se déroule chaque année entre la fin du mois de mai et début juin, a pour but d'apporter une connaissance des réalités et œuvres cinématographiques internationales et plus particulièrement asiatiques, africaines ou latino-américaines. Pour Avner Faingulernt et Erez Peri comme pour les autres membres de l'équipe, qui pour certains sont d'anciens étudiants parfois devenus enseignants, une expérience des créations passées et présentes repérables dans ces pays permet aussi d'inciter le cinéma israélien émergent à regarder dans d'autres directions et à modérer l'influence historique des cinémas européens et nord-américains. Il n'est pas exclu de considérer que les environnements d'où proviennent quelques films significatifs ont sur bien des points un rapport de plus grande proximité ou de résonance avec certaines réalités israéliennes tant d'un point de vue géographique que culturel ou social. Surtout, il est évident à leurs yeux que le cinéma des autres constitue, dans un contexte où les frontières mentales et identitaires pèsent lourdement, un préalable à toute expérience viable de l'altérité alors que le cosmopolitisme de leur société est une donnée incontournable du présent comme de l'avenir du pays. Somme toute une condition existentielle.
Le documentaire **Sderot, last Exit** d'Osvalde Lewat donne voix et corps aux réalités de l'école : retour sur les origines du projet, situations de cours, paroles d'enseignants et aussi d'étudiants. Ses images comme celles des films de l'école que le documentaire intègre permettent aussi une efficace mise en contexte territoriale qu'appuie avec pertinence une incursion discrète dans la sphère intime, familiale, de certains intervenants. Sans idéaliser ni simplifier les enjeux nombreux qui entourent la pérennité de cette formation, elle n'en prend pas moins la défense d'une singularité, celle d'une autre voie possible, aussi fragile et humble soit-elle. Elle n'en paraîtra que plus précieuse. **J.B.**

A voir

Le Festival des 3 Continents à Nantes (Jérôme Baron, directeur artistique) a programmé en 2010 les films issus du Sapir College and Television School :
3continents.com
college.sapir.ac.il/sapir/dept/cinema/press/sapir-college-sderot.pdf

No Comment





la maison cinéma… et le monde

Comment la pensée sur le cinéma est-elle aussi une pensée sur le monde, au point de devenir pour certains une forme d'action ? Comment la critique se constitue-t-elle en groupe, en famille, en foyer de pensée ? Est-ce que, surtout, une réversibilité est possible entre le film et son exégèse, qui permettrait de produire une image de la critique, de rendre visible le cheminement collectif ou individuel de la pensée, de rendre tangible le rapport de la critique aux images, et au monde ? Mettant en scène des critiques d'hier ou d'aujourd'hui, A voir absolument (si possible) – Dix années aux Cahiers du cinéma 1963-1973, de Jean-Louis Comolli, Ginette Lavigne et Jean Narboni, et No Comment d'André S. Labarthe s'interrogent sur ce que crée la critique. Analyse de Raphaëlle Pireyre.

Un travelling parcourt une salle de cinéma, dévoilant les membres de la rédaction des **Cahiers du cinéma** des années 1960. A partir de cette image d'archive, qui est aussi image originelle, il s'agit pour Jean-Louis Comolli et Jean Narboni, deux des réalisateurs de **A voir absolument (si possible)**, de recomposer la photo de famille dont ils ont fait partie. Constitué d'interviews des anciens rédacteurs (Sylvie Pierre, Jacques Bontemps, Jacques Aumont, Pascal Bonitzer, etc.), le film s'appuie également sur des photos et films de l'époque pour retracer ce qui fut l'esprit de la revue entre 1963 et 1973, et donne une large place à des extraits d'articles. Durant cette période charnière, la rédaction en chef est confiée à Jacques Rivette et connaît des bouleversements structurels comme son rachat par l'homme de presse Filipacchi ou son rapprochement du groupe Cinéthique.

Ce n'est ni le passé, ni l'écrit qui intéresse Andrés S. Labarthe dans son projet de filmer la critique, mais au contraire le présent de la pensée. Construit comme un *work in progress*, **No Comment** se propose de faire la critique collective et en mouvement de **Film Socialisme** de Godard. Mais comment montrer le cheminement de la pensée ? Comment créer une image à partir de mots ? Le dispositif choisi alterne les interviews de critiques "à la table" (Marc'O, Jean Douchet, Cyril Neyrat, Yannick Haenel, entre autres), commentant le film sous un axe qu'ils ont choisi.

Le processus est le même pour tous les critiques convoqués : la pensée se manifeste d'abord et immanquablement après un examen attentif des images. Le nez collé à l'écran d'ordinateur ou confortablement assis face à un écran de télévision : Labarthe filme comme un rituel l'attitude de chacun face au film. La répétition de ce moment de solitude en compagnie des images en fait la matrice essentielle à tout démarrage de la pensée.

devant l'image, si possible

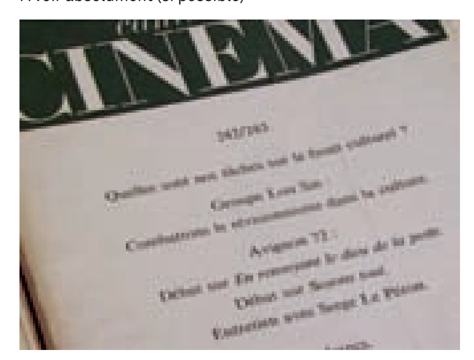
Ce contact intime, immédiat du spectateur d'aujourd'hui avec les images fait penser à la mission que s'étaient donnée dans les années 1960 les **Cahiers du cinéma**, de parler des films "indépendants", de faire vivre dans les colonnes du journal les films peu distribués "à voir absolument (si possible)", puis devant le constat de cette impossibilité, d'organiser "la semaine des ***Cahiers***", pour projeter ces films soutenus par la rédaction et peu montrés. Quel écart dans l'accès aux images de ces deux générations de critiques ! L'une pour laquelle montrer les films devenait une posture militante ; l'autre qui peut toucher du doigt, ausculter, disséquer des images déjà disponibles, avant même la sortie en salle des films.

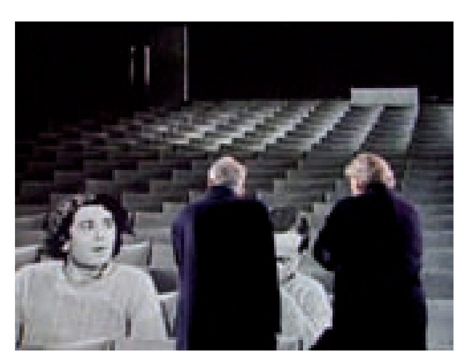
Dans **No Comment**, la mise en scène de la pensée au travail passe avant tout par une mise en présence de l'image et de la parole critique. Face au texte, l'image n'est plus là, ou pas encore là. Labarthe cherche un dispositif qui les fasse coexister, mettant le discours critique à l'épreuve des images. A force de filmer les exégètes devant des extraits du film commenté, il construit insensiblement une image nouvelle qui, ni tout à fait celle de Godard, ni tout à fait la sienne propre, est un mélange des deux. Yannick Haenel, commente le plan de **Film Socialisme** dans lequel un jeune garçon regarde tout à la fois un tableau figurant un paysage, et le "derrière" d'une jeune femme. L'écrivain met alors en avant la succession des regards qui est à l'œuvre dans ces images, en suggérant qu'un autre regard, invisible, est présent : celui du cinéaste. Intégrant au plan de Godard le reflet du visage de Yannick Haenel dans l'écran d'ordinateur, Labarthe ajoute à l'emboîtement des regards celui du spectateur. Figurer les propos, voilà quelle doit être la fonction du dispositif de tournage que Labarthe définissait ainsi à propos de **Cinéastes de notre temps**, série documentaire créée en 1964 avec Janine Bazin pour l'ORTF, devenue depuis **Cinéma, de notre temps** : "Le dispositif est moins une machine à mettre de l'ordre qu'un piège à attraper le hasard, à fixer ces petits détails qu'on pourrait trouver anodins, ou farfelus, ou anecdotiques, ou simplement idiots, mais qui sont, en fait, le tissu même du film qui est en train de se faire." [1]

en construction

Labarthe dépasse d'un degré le projet de sa série documentaire, qu'il définissait comme "une image qui parle d'une autre image". Avec **No Comment**, il enregistre la parole sur le cinéma, en passant par l'étape de la construction de la pensée des images, qui, selon Haenel, "s'avance, parfois brouillonne, parfois fulgurante". La visibilité de l'enregistrement de cette parole – les interviewers qui demandent à Jean Douchet comment il souhaite mener l'entretien, le preneur de son et sa perche intégrés dans le cadre, Labarthe et François Ede visibles dans la profondeur du champ – permet de rendre sensible le temps de l'élaboration de la pensée en le renvoyant dos à dos avec les coulisses du tournage.

"Prendre conscience que le cinéma est quelque chose qui est *fait*", comme le dit Sylvie Pierre dans **A voir absolument (si possible)**, était déjà au cœur des préoccupations de la rédaction des ***Cahiers*** dans les années 1960, et il n'est pas étonnant que cette idée de construction soit déjà très présente dans la série **Cinéastes de notre temps**, dont la genèse prend sa source dans la politique des auteurs et dans la tradition des longs entretiens au magnétophone de cinéastes qu'ont en commun Labarthe et Bazin. Dans la collection par exemple, **Rome is burning (Portrait of Shirley Clarke)**, de Noël Burch et André S. Labarthe





A voir absolument (si possible) Dix années aux Cahiers du cinéma 1963-1973

2011, 75', couleur, documentaire
réalisation : Jean-Louis Comolli, Ginette Lavigne, Jean Narboni
production : INA
participation : CNC, Ciné+

Afin de retracer une période mouvementée des **Cahiers du cinéma** (1963-1973), Jean Narboni et Jean-Louis Comolli (rédacteurs en chef entre 1965 et 1973) interrogent anciens collaborateurs et amis (Jacques Aumont, Pascal Bonitzer, Jacques Bontemps, Bernard Eisenschitz, Pascal Kané et Sylvie Pierre). Aux témoignages s'ajoutent des lectures d'articles et des images d'archives, rendant compte d'une époque où politique et théorie bouillonnaient.

Jacques Bontemps rappelle les itinéraires politiques des ***Cahiers*** : plutôt à droite avant 1963, la revue se politise suite à l'interdiction de **La Religieuse** de Rivette en 1966 et de la célèbre “affaire Langlois” peu avant mai 1968 ; cette implication dans un double combat, cinéphile et politique, précède une alliance avec le PC, puis un virage maoïste. Dès 1966, la revue promeut un cinéma novateur dont les formes se devaient d'être inséparables d'un progressisme politique. Elle s'ouvre ensuite aux pensées extérieures (**Tel Quel, La Nouvelle Critique**, Lacan, Barthes et Althusser), devient plus théorique (Jean-Pierre Oudart y invente le concept de *suture* qui fera florès), traque l'idéologie. Jacques Aumont regrette l'absence de suivi de ces théorisations, tandis que Sylvie Pierre y voit une forme de terreur et les prémices d'un éclatement de la revue.
Tous les intervenants reconnaissent, malgré les tensions d'alors, la richesse et l'inventivité d'une cinéphilie radicale. **P. E.**

No Comment

2011, 50', couleur, documentaire
réalisation : André S. Labarthe
production : Independencia Productions
participation : Ciné Cinéma, Procirep, Angoa

Comment aborder **Film Socialisme** de Jean-Luc Godard, sorti en 2011 ? Par sa face maritime ou continentale, son versant historique ou politique ? Sous la houlette d'André S. Labarthe et du collectif Independencia, plusieurs critiques, images à l'appui, échangent autour du film et tâchent de relever le défi que semble nous adresser Godard : faire le cinéma de demain, écrire l'histoire de demain.

Deviser seul face à l'écran (Philippe-Emmanuel Sorlin), être interviewé (Jean Douchet), dialoguer (Yannick Haenel, Jean Narboni, Marc'O et Cyril Neyrat) ou interpeler (Eugenio Renzi), privilégier l'arrêt sur image, ou s'efforcer au contraire de retrouver rythme et musicalité du film : “No comment”, nous dit Labarthe après Godard, mais c'est pour mieux démultiplier au contraire la forme du commentaire, comme pour être sûr de ne rien perdre d'un **Film Socialisme** à la signifiance inépuisable. Sans doute s'agit-il ici de rompre également avec la forme de nombreux “portraits de films” trop univoques, de recréer donc ce qui appartient à la légende de la cinéphilie française, au même titre que les Narboni, Douchet et Labarthe – sans oublier Godard lui-même : la conversation, l'échange de vues comme premier moment où s'écrit la critique (qu'elle soit “frôlante”, comme le dit Haenel, ou moins bien intentionnée), et où, pour Godard, s'est toujours conçu le film. **M.C.**

(1968-1996), commence par la mise au point du cadre et laisse des éléments de tournage figurer dans le montage final. Assis par terre, buvant, grignotant et fumant, les journalistes interrogent la cinéaste essentiellement sur des considérations techniques et donnent à l'entretien la forme d'une discussion à bâtons rompus : point de frontière entre auteur et critiques qui partagent un territoire commun, celui du cinéma.

jeu collectif

La pensée sur le cinéma est-elle une œuvre collective ? L'histoire des **Cahiers du cinéma** s'est constituée autour de l'idée de faire groupe pour réfléchir. On sent, dans les entretiens menés des décennies après, l'importance de la part affective de cette aventure intellectuelle. Jacques Aumont n'hésite pas à confier à Comolli et Narboni que “les discussions dans le bureau” de la rédaction ont représenté sa véritable “formation en cinéma”. Bernard Eisenschitz, qui revient sur ses enthousiasmes cinéphiliques de l'époque, ne peut s'empêcher d'employer le “nous” en s'adressant à ses anciens collègues, et le film évoque à plusieurs reprises la tradition des textes collectifs, dont celui sur **Young Mr. Lincoln** ou **Morocco**. Constituer une rédaction, serait-ce retrouver autour d'un goût du cinéma forgé en commun ?
Plus qu'un sentiment commun pour **Film Socialisme**, Labarthe cherche à produire un discours polyphonique. Les duos ou trios peuvent être de l'ordre de la dissonance, lorsque Eugenio Renzi fait une entrée fracassante pour opposer ses désaccords au discours consensuel, ou au contraire de l'harmonie pour Yannick Haenel qui s'efforce de “penser à voix haute, à quatre”. C'est dans cette perspective de mise en scène et de mise en fiction de la critique que la forme du pastiche s'intègre au film. Le style godardien est imité par le mélange des différentes pistes sonores, quand le film n'est pas ponctué par les apparitions d'un faux

cnc.fr/idc
Parmi les nombreux films de la collection **Cinéma, de notre temps**, voir en particulier **Rome is burning (Portrait of Shirley Clarke)**, de Noël Burch et André S. Labarthe, 1968-1996, 55'.
De Jean-Louis Comolli, sur l'histoire du cinéma notamment, voir : **Toto - Antonio de Curtis**, 1978, 115' ; **Georges Delerue** (coll. **Musiques de films**), 1994, 59' ; **La Dernière Utopie - La Télévision selon Roberto Rossellini**, 2006, 90' (et entretien *in* **Images de la culture** No.22 p.33) ; **Face aux fantômes**, coréalisation Sylvie Lindeperg, 2009, 99' ; Conversation avec Claudio Pazienza *in* **Images de la culture** No.23, p.49.

Godard, son avatar de King Lear, interprété par Jacques Bonnaffé qui hurle des aphorismes devant un écran. Le film s'efforce de "parler le Godard" pour parler de Godard, et mélange ainsi ce qui relève du film et de son interprétation, du cinéma, et du monde réel.

le cinéma et le monde

Envisager des voies ouvertes entre le cinéma et la vie ne fut-il pas le grand enjeu des *Cahiers* années 1960 ? Sylvie Pierre exprime bien le lien qui se tissait entre l'esprit libertaire qui habitait les films soutenus par la rédaction et le désir de mettre en pratique cette liberté dans sa propre vie. Elle insiste néanmoins sur les limites du regard politique porté par la critique de cinéma, qui pouvait aboutir, selon elle, à "des trucs un peu couillons". Jacques Aumont, paraphrasant Sartre et Beauvoir, tempère l'engagement des Cahiers du cinéma, en le qualifiant de "très politisé et parfaitement désengagé". Dans la fin de cette période (1963-1973), l'idée de groupe dérive, selon les témoignages, au groupuscule où règne la terreur, où le mot juste devient mot d'ordre, où le groupe signifie parler d'une seule voix, au point que, pour Sylvie Pierre, "les *Cahiers* perdaient leur sentiment du monde".
Cependant, chez tous les rédacteurs des *Cahiers* présents dans le film de Narboni-Comolli-Lavigne, on sent "le désir de ne pas en rester à la critique". D'une génération à l'autre se perpétue l'idée vivace que l'existence du film n'est totale que face à ses spectateurs. Pour Yannick Haenel ou Cyril Neyrat, le film de Godard trouve son achèvement dans la perception, l'interprétation, l'émotion de celui qui le regarde. En terminant son film par une adresse directe des deux critiques à Jean-Luc Godard, Labarthe finit de boucler son dispositif de dialogue avec le film. Pour Yannick Haenel : "Ce qu'on fait participe du film, n'est pas à l'extérieur du film. Pour moi la critique est toujours amicale." R.P.

1 Entretien avec André S. Labarthe réalisé par Luc Lagier, Paris, 29 janvier 2005, *in* livret d'accompagnement de l'édition MK2 de la collection Cinéma, de notre temps.



souvenirs du potager

Une petite estrade noire avec deux cinéastes invités à s'asseoir pour toute mise en scène. Et commence ce qui forme le cœur du film : la rencontre dialoguée de deux géants au soir de leur vie. Notes à propos du film Marcel Ophüls et Jean-Luc Godard - La Rencontre de St-Gervais de Frédéric Choffat et Vincent Lowy, par Frédérique Berthet.

Un exercice, des styles. Une leçon d'histoire et de cinéma. Ou comment restituer en 44 minutes de montage l'étonnement d'un auditoire – parmi lequel les intervieweurs semblent très vite se ranger – suivant les tournures et dérives d'un long échange entre Jean-Luc Godard et Marcel Ophüls.
La rencontre avait été organisée le samedi 31 octobre 2009 au Théâtre St-Gervais de Genève à l'initiative d'André Gazut, concepteur de la rétrospective Marcel Ophüls, un théâtre de la mémoire. Elle semble avoir eu pour point de départ l'admiration de Jean-Luc Godard pour le travail d'Ophüls ; elle se prolongea ensuite sous forme imprimée par un Dialogues de cinéma de 97 pages. Ces *Dialogues* contiennent la transcription intégrale des propos échangés à l'automne 2009. Ils ont été écrits par l'auteur de Marcel Ophüls (Ed. Bord de l'eau, 2008), Vincent Lowy, qui se trouvait le 31 octobre avec Francis Kandel assis exactement entre les deux cinéastes : on les voit ainsi tournant tête et micro, tantôt vers Godard tantôt vers Ophuls, tels les arbitres d'un jeu – bientôt d'un match ? – où la parole fait rebonds.
Alors qu'est-ce qui séduit dans la version filmée, dans ces morceaux choisis qui composent *La Rencontre de St-Gervais* ? La continuité de deux existences singulières à la voix désormais essoufflée, les échappées libres d'artistes sillonnant les terres de l'enfance, l'inconscient politique de la France occupée et les souvenirs tiraillés d'une promenade au potager.

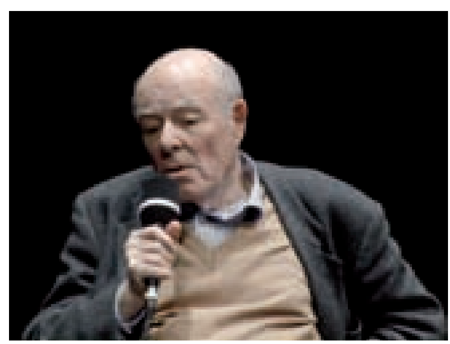
***le chagrin et la pitié* : enfance et censure**

Pour Jean-Luc Godard, le travail de Marcel Ophüls examine avec justesse "l'inconscient" de la France occupée à la manière d'un grand historien, dans la lignée d'un Fernand Braudel : Hôtel Terminus : Klaus Barbie, sa vie et son temps (1989) et, bien sûr, Le Chagrin et la Pitié (1969). Ce film "représentait assez bien mon enfance", explique-t-il : celle d'un petit garçon de 10 ans (Godard est né le 3 décembre 1930) qui fit l'exode dans la Peugeot d'un très riche oncle, ne garda pas souvenir des Allemands à Paris, mais a encore en tête ces grands gaillards blonds se baignant dans le Finistère. Dans une famille franco-suisse où les grands-parents maternels étaient collaborateurs, le seul acte de résistance fut d'être autorisé par une tante à lécher sa sucette toute langue dehors en passant devant la Kommandantur – un souvenir mimé ici avec drôlerie.
Enfance et histoire diffèrent radicalement pour Marcel Ophüls (né le 1er novembre 1927), qui quitta la France pour les Etats-Unis par "la peau des fesses", en 1941, et partagea avec son père Max deux exils successifs. Pourtant, il n'associe pas ici son "inconscient de fils de juif allemand de la Mittleuropa" à la réalisation du Chagrin et la Pitié : comptait pour lui, dit-il, le désir de raconter l'histoire de façon concrète, pragmatique, à l'anglo-saxonne en quelque sorte. Et de dire sa surprise face à l'interdiction d'antenne du film (autorisé uniquement en salle jusqu'à l'arrivée de la gauche au pouvoir en 1981), et plus encore face à ceux qui se dirent fiers, telle Simone Veil selon lui, d'avoir contribuer à la censure au motif que le film ridiculisait la Résistance et crachait sur la France. Et pourtant, au même moment paraissait La France de Vichy 1940-1944 du professeur Robert O. Paxton (Vichy France : Old Guard and New Order, traduit de l'américain en 1973 au Ed. du Seuil) qui ne gêna pas. Et les deux cinéastes de se rejoindre sur la difficulté à faire reconnaître la valeur historique du travail des cinéastes (Ruttmann, Ophüls, Wiseman...), c'est-à-dire de ceux qui ne sont pas des académiques et ont pour outil l'image.

le projet élaboré dans le potager

"J'avais envie de faire un film sur ce que c'est d'être juif... pour moi... et pour Marcel... et je suis allé le voir dans sa petite maison, près du chemin de fer..." "Est-ce que tu m'as dit ça, que c'était ça la question fondamentale, quand on faisait le tour du potager ?" interroge Ophüls.





“Non”, reconnaît Godard. Le dialogue se muscle, les rhéteurs s’amusent : “Tu ne voulais pas parler trop clairement…” poursuit Ophüls et, à l’adresse des spectateurs : “Chez Godard la mémoire est sélective, et… consciemment sélective !” [rires]. S’ensuit le tressage de deux fils aussi merveilleux qu’improbables. Comment tourner un film en Palestine et en Israël quand on n’a pas envie de se faire kidnapper ? Et comment s’y prendre pour être réalisateur lorsque l’on ne veut pas “passer son temps à mendier auprès des producteurs” ? L’évocation du projet inabouti et des 200 000 fax que Godard reçut d’Ophüls à ce sujet fait ressortir les failles d’une ancienne fâcherie, et plus encore la dissymétrie de deux parcours inégalement lotis. Jean-Luc Godard insiste sur des choix qui font socle pour lui, de sa jeunesse auprès de François Truffaut à aujourd’hui : être producteur pour être indépendant, se foutre des contrats mais créer dans le cadre de commandes : “On a aucun droit [d’auteur], mais des devoirs.” Marcel Ophüls évoque lui les enseignements de son père : “On n’édite pas à compte d’auteur”, car la valeur tient dans la capacité du réalisateur à trouver producteur. Mais ce qui valait à l’époque des “grands seigneurs” (les producteurs des années 1930-40-50) s’était en fait déjà délité quand le fils débuta sa carrière en 1962. C’était une erreur, constate Marcel Ophüls, “je me suis laissé piéger moi-même”.

Le projet inachevé rode, à nouveau. Ophüls reformule la nécessité de poser par contrat “qui fait quoi”. Pour Godard, l’évidence est pratique : “Je peux avancer mon bras long pour avoir de l’argent… On fait les choses chacun. On se dit *on va là*.” Il est à présent question de se payer un café. Et l’on se prend à imaginer la poursuite du dialogue au bistrot d’à côté ; il est même possible de croire, un temps, avoir assisté à la relance du vieux projet commun. Le film en train de se faire au théâtre St-Gervais aurait-il remis en mouvement – par la grâce du cinéma et la puissance de la parole – celui qui ne s’était pas fait ? Mais jusqu’à la fin le hiatus demeure, qui porte en lui de nouvelles séparations. Ophüls : “On peut en reparler, alors ?” ; Godard : “C’est fait !” **F. B.**

A lire / A voir

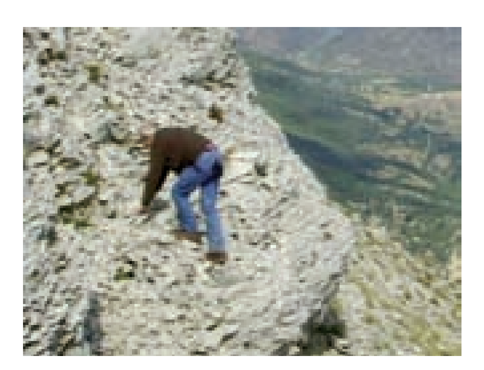
Antoine de Baecque, *Le “jardinier du cinéma” dans le charnier de l’histoire*, pp. 681-687, et *Sarajevo en champ-contrechamp*, pp. 786-797, *in* **Godard**, Grasset, 2010.
Marc Ferro, *De l’interview chez Ophüls, Harris et Sédouy*, pp. 162-166, *in* **Cinéma et Histoire**, Gallimard, 1993.
Henry Rousso, *Impitoyable Chagrin*, pp. 121-136, *in* **Le Syndrome de Vichy de 1944 à nos jours**, Seuil, 1990.
De Frédérique Berthet : **L’Humain de l’archive. Qui trouve-t-on dans les archives ?**, textes réunis par Frédérique Berthet et Marc Vernet, **Textuel** No.65, Presses de l’Université Paris Diderot, 2011.
cnc.fr/idc :
Marcel Ophüls, parole et musique, de Bernard Bloch et François Niney, 2005, 54'.
Godard, l’amour, la poésie, de Luc Lagier, 2007, 53'. **Il était une fois... Le Mépris**, d’Antoine de Gaudemar, 2009, 52'.
No Comment, d’André S. Labarthe, p. 38.

Marcel Ophüls et Jean-Luc Godard, la rencontre de Saint-Gervais

2011, 43', couleur, documentaire
réalisation : Vincent Lowy, Frédéric Choffat
production : Les Films du Tigre, Théâtre St-Gervais/Genève
participation : Ville de Genève, République et Etat de Genève, Fondation St-Gervais

Le 31 octobre 2009, après la projection du **Chagrin et la Pitié** (1971), Jean-Luc Godard et Marcel Ophüls se rencontrent en public au théâtre Saint-Gervais, à Genève. Captation de ce moment, le film commence par une suite de tirades sur l’Histoire, la réception du film et ce qu’est être juif, pour devenir peu à peu un échange chargé d’ironie et de tendresse, où les deux cinéastes reviennent sur le projet d’un film commun.

Jean-Luc Godard se souvient de son enfance et évoque un trou dans sa mémoire qui est aussi le trou de l’Histoire, celui-là même que vient combler **Le Chagrin et la Pitié**. Marcel Ophüls rappelle que le film a été censuré par Simone Veil qui ne voulait pas que le film passe à la télévision, jugeant qu’il ridiculisait la France et la Résistance. Ils se souviennent alors d’une dispute à propos d’un film qu’ils devaient peut-être faire ensemble, sur ce qu’est “être juif” – pour Ophüls, c’est avant tout un destin, une décision des autres. Mais cette double signature de film poserait la question de l’auteur et Godard enchaîne, fidèle à lui-même, sur le sens des mots “droits d’auteur” et “politique des auteurs”. Selon lui, aujourd’hui il n’y a plus d’auteur : pour preuve la télévision permet de changer de format sans tenir compte du cadre, donc du regard du cinéaste. Les deux réalisateurs s’entendent pour mettre en cause les modes de production actuels. **M. D.**



"Moullet, c'est Courteline revu par Brecht."

Jean-Luc Godard

rencontres au sommet

Deux documentaires convoquent l'insaisissable Luc Moullet : sujet du premier, L'Homme des Roubines (2000) de Gérard Courant, il est réalisateur du second, Catherine Breillat, la première fois, dans la collection Cinéma, de notre temps. Double occasion de revenir sur l'œuvre et la personnalité d'un des cinéastes français les plus singuliers, par Pierre Eugène.

Luc Moullet a ce talent des grands cinéastes : une vision si singulière qu'elle semble dépasser ses films et influer durablement sur la manière même dont nous percevons le réel après les avoir vus. Tati, de manière similaire, provoque ce type de perceptions saisissantes quand nous nous trouvons dans des lieux de foules (aéroports, fêtes, grands magasins), qui ressemblent à s'y méprendre aux décors de ses ballets absurdes et maladroits. Chez Luc Moullet, ce sont plutôt des petites choses, écarts ou bizarreries des individus avec leurs désirs, leurs peurs et les lieux qu'ils traversent (avec une prédilection particulière pour les hauts sommets). Mais Moullet est lui-même un drôle d'oiseau, à l'humour pince-sans-rire, que nous ne sommes jamais sûr de comprendre vraiment. Se confronter à lui est un peu comme rencontrer un de ses doubles filmiques, et il semble avoir en cela autant de pouvoir sur ceux qui le filment que sur ses propres spectateurs. Les cinéastes qui se risquent à le filmer sont obligés de composer avec cette personnalité insaisissable qui mêle décalage et clarté, déclarations abruptes et comiques, maladresse et pragmatisme, idiotie en même temps que savoir cinéphilique impressionnant et intelligence d'une rare finesse. Antérieur à **Luc Moullet, la ruée vers l'art** d'Annie Vacelet (2005), qui mettait déjà le cinéaste au sein d'une mise en scène déréglée, cloîtrée dans un petit espace clos, **L'Homme des Roubines** de Gérard Courant voyage avec Moullet dans différents lieux montagneux des Alpes du Sud, notamment les Roubines, liés à sa propre histoire et décors de nombre de ses films.

la liste

Suivant l'étrange humour du cinéaste, Courant met en place un dispositif de mise en scène à la fois simple, drôle et surprenant : les vingt-et-un lieux montagneux visités sont classés par ordre de hauteur croissant, introduits par Jean Abeillé (fidèle acteur du cinéma de Moullet, mais aussi de Mocky), et dans chacun se déroule une petite scène où intervient Moullet, accompagné parfois d'un extrait de film tourné à cet endroit ; il se comporte comme un guide touristique dans son "domaine" pour raconter une anecdote, décrire le lieu et ses transformations dans le temps, préciser ses méthodes de tournage ou sortir une formule dont il a le secret. Cette manière à la fois méthodique et drôle, en faisant la liste ou le compte des hauts lieux de Moullet et en y superposant biographie et filmographie, est passionnante, pour plusieurs raisons. La première est que la liste, comme le disait Serge Daney, est l'attribut par excellence du cinéphile, et que l'on retrouve ce dispositif dans toute l'œuvre de Moullet : on peut penser tant à ses personnages des **Sièges de l'Alcazar** (1989) qu'à des films construits de manière méthodique et obsessionnelle tels **Essai d'ouverture** (1988, qui détaille les différentes façons d'ouvrir une bouteille de Coca Cola) ou **Barres** (1984, qui s'attache à la fraude dans le métro). La seconde raison est que ce dispositif modifie radicalement le genre documentaire : Courant déplace la narration classique (présente aussi bien dans le documentaire que dans la fiction) d'une ligne temporelle à un *plan géographique*. Ce qui permet d'éviter tout enfermement de la figure du cinéaste dans une histoire linéaire, et de donner à voir un portrait en facettes, où percent çà et là des traits du cinéaste, non synthétisables. Il y a une sorte de clôture du sens, circonscrit à l'espace montré, qui évite toute généralisation, en même temps qu'elle appelle la modestie. Avec sa *narration topographique*, Courant rapproche aussi sa manière de faire de celle d'un Moullet cinéaste de l'espace, pour qui l'environnement matériel (aussi bien des corps que des décors) influe grandement sur la narration – d'où l'importante dimension burlesque de ses films. Un burlesque de petite taille, moins acrobatique et impressionnant que celui de Keaton, plus grinçant que gracieux, en un sens *domestique et amateur*.

L'Homme des Roubines Les Hauts Lieux de Luc Moullet

2000, 55', couleur, documentaire
réalisation : Gérard Courant
production : Jakaranda, Aqui TV
participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication

A la manière d'un film de Luc Moullet, Gérard Courant filme le cinéaste dans les lieux de sa vie, qui sont aussi ceux qu'il a souvent filmés. Les extraits des films alternent avec des anecdotes de tournage ou des récits liés aux villages et montagnes, comme autant d'histoires possibles, mi-légendaires mi-absurdes. **L'Homme des Roubines** est une visite guidée dans les paysages arides des Alpes du sud, et plus encore dans l'imaginaire de Moullet.

Au départ, il y a la montagne. Ce lieu mythologique, Luc Moullet veut le filmer comme dans un western de Hawks. Les nombreux extraits d'**Une Aventure de Billy le Kid** (1971) permettent de faire éclore quelques souvenirs de tournage et des définitions pour le moins ludiques. Par exemple, Moullet explique qu'on reconnaît un réalisateur de fiction à un documentariste en les pesant : le premier perd du poids sur un tournage tandis que le second en gagne. Construit sous forme de saynètes dans ces lieux des Alpes de Haute-Provence qui comptent pour lui, le film montre bien la façon dont Moullet transforme le réel en conte absurde, d'un contrôle fiscal à sa traque par des gendarmes en passant par des histoires de famille marquées par la folie – il a laissé sa grand-mère dans un hôpital psychiatrique pour tourner plus longtemps dans sa maison. En creux, c'est aussi sa méthode que l'on perçoit : un art fondé sur l'espace et des moyens financiers faibles, pour inventer durant le tournage. **M. D.**

Cinéma, de notre temps
Catherine Breillat, la première fois

2012, 55', couleur, documentaire
réalisation : Luc Moullet
production : Independencia Productions
participation : CNC, Ciné+, Procirep, Angoa

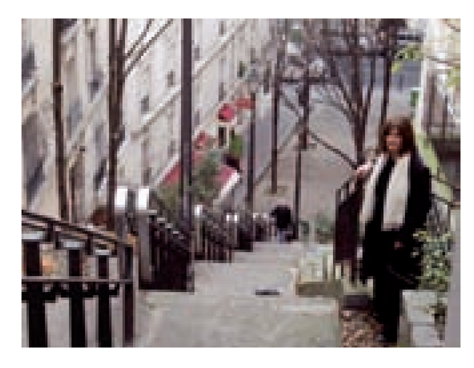
"Je ne peux pas arrêter de parler et d'ailleurs c'est comme ça que je découvre ce que je pense", dit Dominique Laffin dans **Tapage nocturne** (1979). A l'image de ses personnages, Catherine Breillat parle et se révèle.
Luc Moullet analyse des extraits de ses films et raconte ses souvenirs de spectateur.
Il convoque aussi l'actrice Roxane Mesquida et la monteuse Pascale Chavance pour aborder l'art et la manière de la cinéaste.

Les deux premiers films de Catherine Breillat, **Une Vraie Jeune Fille** (1976) et **Tapage nocturne**, perçus comme voyeuristes, connaissent un accueil exécrable, ce qui est sans doute dû à sa volonté de "matérialiser les interdits". Celle qui dit être "la fille de Bergman et de Lautréamont" donne en effet une vision des rapports entre les sexes non conventionnelle : il faut que l'homme soit dégoûtant pour être désirable, ce qui ne l'empêche pas de se projeter dans le regard de Rocco Siffredi, faisant d'Amira Casar un Christ devenu femme dans **Anatomie de l'enfer** (2003). Au-delà de cette image tapageuse, Breillat est une artiste qui travaille la couleur – elle va jusqu'à décolorer l'herbe dans **Une Vraie Jeune Fille** – et poursuit des motifs visuels, les escaliers par exemple. Luc Moullet analyse les morceaux de bravoure d'**A ma sœur** (2000), qui témoignent du talent de Breillat pour trouver la juste durée des plans et pour amener les acteurs à des émotions sincères. **M.D.**

burlesque

Ce burlesque se retrouve dans **L'Homme des Roubines**, notamment dans une scène (*Ribier, 560 mètres*) où Moullet met à exécution, ligne à ligne, le protocole d'ouverture décrit par son frère pour entrer dans la maison (en mauvais état) qu'ils possèdent. Le comique réside entièrement dans la manière dont Moullet effectue à la lettre une succession d'actions brinquebalantes, à la limite de l'absurde, qui n'ont pas tant pour but de nous "faire visiter" que de nous montrer ses propres mouvements, la manière dont il se dépêtre avec des objets, sans qu'il soit possible de distinguer la part de jeu de la part documentaire "réelle".
"La fiction est à l'intérieur, le documentaire à l'extérieur" disait Luc Moullet à Annie Vacelet dans ***La Ruée vers l'art***, et le film de Gérard Courant paraît justement osciller entre les deux genres : il fait du cinéaste une sorte de showman qui nous reste toujours opaque. La manière dont il s'exprime exclut effectivement toute empathie ou émotion, alors même que sont abordés des thèmes intimes, par exemple celui de la folie, à la fois familiale (la grand-mère) et géographique – le dernier long métrage en date du cinéaste, **La Terre de la folie** (2010) traite justement de cet étrange triangle de la folie circonscrit aux Alpes du Sud.
On voit aussi ressortir un étrange rapport à l'argent : des problèmes de production aux impôts, en passant par de l'argent tombé du ciel grâce à une erreur informatique ou la proposition de vente directement adressée au spectateur d'un champ appartenant au cinéaste ! Ce n'est pas pour rien que Moullet mentionnera (comme il le fait dans ***La Ruée vers l'art***) le "stade anal" psychanalytique qu'un critique avait noté dans son œuvre, évoquant par là les pratiques coprophages de sa grand-mère enfant !
L'Homme des Roubines joue donc perpétuellement sur des points limites, en même temps qu'il s'évertue à donner le *plus de points de vue possibles*. Placer Moullet perpétuellement en situation lui permet de montrer la manière dont l'art et le savoir du cinéaste sont toujours issus de *l'expérience* ; Moullet autant que Courant jouent et créent avec les éléments matériels à leur portée : décor naturel, histoire locale, situation sociale, ou même films des autres.





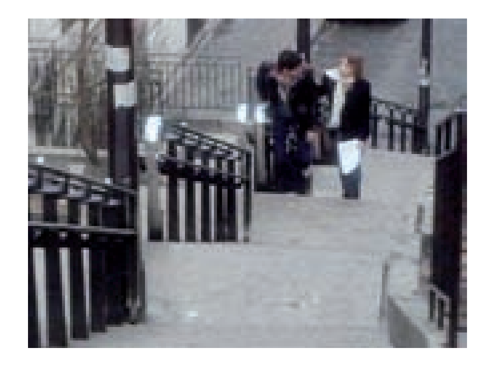


le spectateur-critique

Car Luc Moullet n'est pas seulement cinéaste, mais aussi, comme ses contemporains de la Nouvelle Vague, un excellent critique de cinéma. Et c'est dans la position du critique plus que celle du cinéaste que s'ébauche le dialogue avec Catherine Breillat dans **Catherine Breillat, la première fois**. Jamais ne sera abordée la









différence de génération entre les deux cinéastes (le premier issu de la Nouvelle Vague, la seconde de la génération qui suit), et leur échange ne sera pas non plus un dialogue entre créateurs, mais bien celui d'un spectateur-critique avec une cinéaste dont il admire le travail – dans l'esprit d'ailleurs de la collection **Cinéma, de notre temps** où l'œuvre d'un cinéaste est analysée par ses pairs.

Plus qu'un film *entre*, un film *sur* donc, qui s'attache aux trois premiers films de la réalisatrice (**Une Vraie Jeune Fille**, 1976, **Tapage nocturne**, 1979, **36 fillette**, 1988) ainsi qu'**A ma sœur** (2001) et **Anatomie de l'enfer** (2004). Moullet filme Catherine Breillat en un seul plan fixe (à l'exception d'un plan en extérieur), très bien construit : la masse sombre d'un piano barre en oblique l'arrière-plan sur lequel la cinéaste, en plan taille, se détache auréolée de blanc. La largeur du cadre lui permet d'accompagner sa parole avec des gestes amples de la main, offrant au plan fixe un beau mouvement intérieur.

Moullet s'attache au thème de la première fois, et évoque, face caméra, sa première vision d'**Une Vraie Jeune Fille** et de **Tapage nocturne** dans ce qui ressemble à une critique de film parlée. Tout au long de l'entretien, Moullet oscillera entre de pures questions de mise en scène (parfois assez techniques) et son interprétation (très personnelle) des films. Certaines questions ou déclarations incongrues ("c'est la première intrusion de la bulle au cinéma", à propos de **Tapage nocturne**, ou "vous avez été la première à montrer un jean troué") troublent au premier abord la cinéaste, qui, pourtant, ne se laisse pas démonter et en profite pour expliciter, tant à l'aide de son histoire personnelle que d'anecdotes de tournage, ses choix de mise en scène.

Le film tient beaucoup sur ces *écarts* qui s'ébauchent dans toute rencontre entre un spectateur et un créateur. Tandis que Moullet théorise, en mettant en relief des figures (le cercle, par exemple) ou des scènes, Breillat défend une vision plus intuitive. Les témoignages de Pascale Chavance et Roxane Mesquida, respectivement monteuse et actrice d'**A ma sœur**, s'accordent sur la manière très émotionnelle avec laquelle travaille la réalisatrice. Alors que Moullet décrit la scène de la lettre dans l'escalier du square Caulaincourt de **Tapage Nocturne** et évoque l'effet qu'y donne l'utilisation d'un téléobjectif, Breillat répond : "Je n'y connais rien en technique, je sais si c'est beau ou pas beau ! C'est tout." Etant lui-même sensible au sujet, Moullet la questionne sur le traitement de l'espace et des lieux. Elle évoque la manière dont elle intervient sur tous les aspects visuels, sur les couleurs (dans **Une Vraie Jeune Fille**), le rendu du vomi ou du sang pour créer un effet réaliste qui provoque le dégoût ou la sidération du spectateur.

Si la rencontre entre Moullet et Breillat peut sembler surprenante au premier abord, on s'aperçoit vite qu'ils ont en commun cette manière particulière de provoquer trouble et interrogations chez leurs spectateurs. "A un moment, je disais que le cinéma c'était de matérialiser les interdits, et laisser les gens interdits !" dit-elle. De fait, ce que pourraient partager les deux cinéastes est une certaine dimension anarchiste, un refus des conventions aussi bien stylistiques, que morales ou narratives. Breillat s'attacherait à extérioriser l'intime jusqu'à l'obscène et au malaise, tandis que Moullet jouerait plus (grâce à l'humour et l'absurde) sur les limites de nos perceptions. Breillat, Moullet et Courant sont donc logiquement en guerre contre le naturalisme (et sa vraisemblance qui n'est en réalité qu'une sorte de bienséance). Ils restent cinéastes de l'*expérience*, composant avec toutes les parts de notre réalité qui échappent habituellement à la représentation. En élisant des sujets et des objets bas (sexualité pour Breillat, absurde ou bêtise chez Moullet), habituellement évités ou méprisés par le cinéma dominant, ils construisent une nouvelle *politique des hauteurs*, modifiant radicalement la perception de notre espace réel.
P.E.

A voir

gerardcourant.com
cnc.fr/idc :
Luc Moullet, la ruée vers l'art, d'Annie Vacelet, 2005, 54', et **Images de la culture** No.22, p.13 ; la collection **Cinéma, de notre temps**.

epstein *samplé*

Au sommet de sa carrière, Jean Epstein rompt avec l'industrie du cinéma parisienne et choisit de filmer en Bretagne. Avec une liberté esthétique qui nous émeut encore aujourd'hui, il y réalise certains de ses films les plus intenses, tournés vers la beauté des éléments océaniques, et la force, l'intensité des hommes qui travaillent avec la mer. James Schneider est musicien et cinéaste américain. Installé en France depuis 1998, il a poursuivi des études de philosophie sous la direction de Jacques Rancière et René Schérer ; il n'est pas étonnant qu'il se soit intéressé à l'œuvre d'un cinéaste aussi novateur qu'Epstein dans le documentaire qu'il lui consacre, Young Oceans of Cinema. Par Carole Desbarats.

Jean Epstein est un cinéaste trop peu ou mal connu. Quand on apprécie ses longs métrages de fiction (**Cœur fidèle**, 1923, celui de ses films qu'il disait préférer ; **La Chute de la maison Usher**, 1928, adapté d'Edgar Poe, entre autres), on ignore souvent sa période bretonne ou ses importants textes théoriques, par exemple celui qu'il a consacré au cinéma, **L'intelligence d'une machine** et qui date de 1946.

Pourtant, l'œuvre de ce français né en Pologne en 1897 et mort à Paris en 1953 a de quoi marquer. Tout d'abord, parce qu'Epstein adopte la démarche d'un précurseur : comme le feront des dizaines d'années plus tard les jeunes *Turcs* de la Nouvelle Vague, dans un premier temps il pratique la cinéphilie et l'écriture théorique ; ensuite seulement, il tourne. Ainsi, son texte **Bonjour cinéma** précède d'un an un premier film, **Pasteur** (1922), que suivent des films reconnus tirés d'adaptations de Balzac, Daudet, Sand, Poe, avec par exemple **L'Auberge rouge** en 1923 et **Finis Terrae** en 1929. La Bretagne déjà.

Au vu de l'importance de la matière bretonne dans l'œuvre d'Epstein, et d'un évident refus du pittoresque, on peut se demander si cette thématique ne lui permettait pas, soit de réaliser du documentaire social, soit simplement de tourner le dos à la fiction traditionnelle en filmant des non-professionnels, parlant breton. En fait, le projet était probablement moins théorisé, plus senti : Epstein a aimé ces roches, ces vagues, la puissance des hommes qui les affrontent et dont il a su voir les difficultés. Du coup, libéré de certaines des contraintes du récit fictionné, il s'est alors livré pendant cette période à des recherches novatrices aussi bien sur le plan visuel que sonore, ce qui est plus rare. Certes, il n'a pas tout inventé : à Paris, pendant le premier quart du XXe siècle, Epstein avait été très proche de cinéastes soucieux de forme et de narration, Gance, Delluc, L'Herbier, avec qui il avait partagé ces expérimentations. N'avait-il pas choisi Luis Buñuel comme assistant pour le tournage de **Cœur fidèle** ?

Mais probablement la démarche bretonne est-elle particulière et l'on comprend que Schneider s'y intéresse. Filmer la mer, les amers, le ciel, c'est à la fois re-présenter la beauté mais c'est aussi creuser un espace de sens particulier : sans cesse renouvelée comme le dit la chanson, la mer abrite, meurtrit et nourrit ces hommes qu'Epstein filme, et dont Schneider va rechercher les traces.

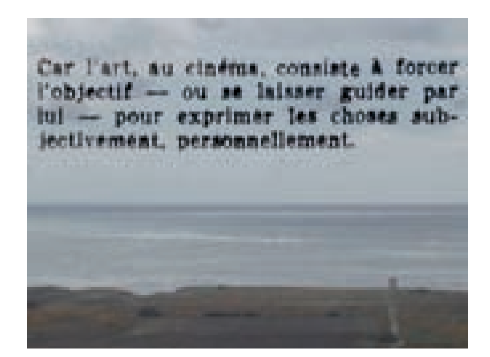
Pour cela, il retourne sur les lieux des tournages du siècle dernier, et va jusqu'à reproduire les cadrages du cinéaste. Il les met en valeur par un format plus large, ce qui permet, en jouant en plus de la différence entre noir et blanc d'époque et couleur d'aujourd'hui, d'apprécier à la fois la précision du cadrage d'Epstein et la pérennité (de la roche bretonne) des paysages bretons. Schneider s'autorise juste alors de retravailler la bande son : par une accélération des sons jouée en contrepoint de l'image, il va lui aussi, à l'instar d'Epstein, au-delà du réalisme.

Pour éclairer le projet d'Epstein, Schneider filme de multiples citations très graphiques parce que dactylographiées. La première mise en exergue nous alerte d'emblée sur l'ambition cinématographique d'Epstein : "Des lentilles peuvent donc capter, des écrans reproduire des aspects de l'univers non encore compris par l'homme. Tout un monde nouveau s'ouvre à cet étonnement, cette admiration, cette connaissance par amour, qui sont acquis par le regard."

Outre ces références aux écrits du réalisateur, le témoignage de Mary Epstein, qui s'est largement consacrée à mettre en valeur l'œuvre de son frère, apporte beaucoup sur le rapport passionnel que le cinéaste entretient avec la Bretagne. Dans des extraits du film **Jean Epstein – Termaji** de Mado Le Gall (1997), quand elle évoque la préparation des tournages et le rôle de chacun, elle nous permet de comprendre l'importance des "modèles" bretons, le type de rapport de travail que le cinéaste entretenait avec ces travailleurs de la mer qui n'étaient pas des professionnels du cinéma.

Par ailleurs, Schneider choisit de mettre en valeur les interventions dans lesquelles elle s'exprime sur l'attitude de son frère pendant la Deuxième Guerre mondiale. Et ce n'est pas rien : Epstein n'aura pas été un esthète détaché des réalités du monde et des souffrances de ses contemporains. Il a eu la force d'afficher des sentiments antinazis, marqués à la fois par ses liens avec la CGT et Ciné Liberté, depuis 1936. Il a été spolié de ses biens en 1940 et Mary Epstein rappelle que, bien que portant un nom à consonance sémite, "par sentiment de décence, il n'avait pas demandé de certificat de non-appartenance à la race juive". Ce courage rend toute sa force à sa recherche du Beau et l'éloigne d'un esthétisme éthéré ou égocentré. Mary insiste à juste titre sur la caractéristique essentielle de l'œuvre de son frère : la compréhension du monde par l'intelligence et par le cœur, intention que l'on peut mettre en relation avec son désir de conserver l'importance et du sens et de la forme.

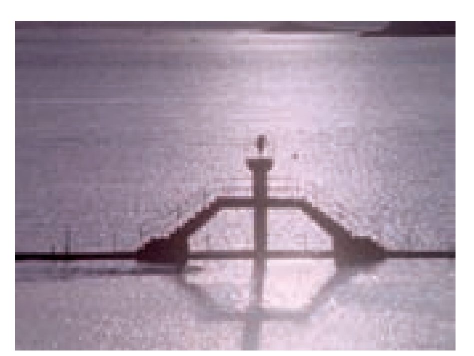
Bien sûr, on peut regretter que quelques-unes des images de la Bretagne touristique d'aujourd'hui filmées par Schneider viennent, par leur manque d'enjeu cinématographique, diminuer la force de son documentaire mais, l'essentiel n'est pas là, mieux vaut s'intéresser à son travail sonore – qu'il inscrit dans les pas d'Epstein : **Young Oceans of Cinema** mérite d'être écouté avec attention. On y retrouve une matière acoustique que le cinéma nous donne trop rarement à apprécier. Il faut rappeler que James Schneider, sous le nom de Matterlink depuis 2002, donne des concerts de *vampling*, performance de sampling de vidéos avec leur son, et qu'il partage certainement avec Epstein des préoccupations graphiques, nourries par le sens des œuvres. Le réalisateur de **Finis terrae**













ne disait-il pas que l'image cinématographique est "un calligramme où le sens est attaché à la forme" ?
On regrettera seulement que James Schneider n'ait pas davantage creusé l'aspect fictionnel de certaines des œuvres bretonnes d'Epstein : **Finis Terrae**, **Le Tempestaire** sont des films qui, tout en étant fondés sur une approche documentaire, comportent tout de même une forte densité fictionnelle. Et ne pourrait-on pas dire que, précisément, ce mélange intime entre fiction et documentaire est l'un des aspects qui contribuent à rendre l'œuvre d'Epstein contemporaine ? Après tout, dans cette première décennie du XXIe siècle, une des principales modifications du travail cinématographique sur le réel n'est-elle pas l'effacement de la frontière, jusqu'alors sentie comme intangible, entre documentaire et fiction ? **C.D.**

A voir

james.june.info
cnc.fr/idc : **Jean Epstein – Termaji**, de Mado Le Gall, 1997, 52' ;
Jean Epstein ou le Cinéma pour lui-même (coll. **Encyclopédie audiovisuelle du cinéma**), de Claude-Jean Philippe, 1977, 26'.

Jean Epstein, Young Oceans of Cinema

2011, 68', couleur, documentaire
réalisation : James June Schneider
production : Bathysphère Productions, TV Rennes 35, Cinémathèque française, Cinémathèque de Bretagne, La Huit Production
participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (Cnap), CR Bretagne, Procirep, Angoa

Pour aborder la large part maritime de l'œuvre d'Epstein, James Schneider retrouve les lieux qui ont inspiré le cinéaste et reconstitue visuellement certains plans. Extraits de films, citations de ses écrits, archives (interviews de sa sœur et collaboratrice Marie Epstein, de Jean Rouch, grand admirateur), et témoignages de descendants de marins qui l'ont aidé complètent ce portrait hanté par des images de mer en colère et le grondement du vent.

Né en Pologne en 1897, Jean Epstein étudie la médecine à Lyon avant d'aller vivre sa passion pour le cinéma à Paris. Il réalise plusieurs films pour Pathé avant de fonder sa propre société. La mer lui évoque à la fois la peur et la liberté. Il s'inspire des îliens bretons pour **Finis Terrae** (1929), qui ouvre une série de films sur le sujet.
Dans son importante œuvre écrite, il décrit la machine comme bien plus qu'un robot : elle est un personnage hanté, un œil qui change notre vision du monde (**L'Intelligence d'une machine**, 1946). Son goût des sciences et du cinéma en tant que technique se double d'une sensibilité de poète, l'ouvrant au fantastique et au mythologique.
Après la guerre, une parenthèse très difficile pour lui, il retourne filmer Belle-Ile (**Le Tempestaire**, 1947) et varie la vitesse du son pour travailler le bruit des vagues. "Le cinéma... met du dieu partout, écrit-il, car le cinéma est seul capable de varier le temps." Jean Epstein est disparu en mer en 1953. **M. D.**

belle-famille

Sélectionné dans de nombreux festivals, primé à Belfort et à Belo Horizonte (Brésil), sorti en salle en septembre 2012, **Kurdish Lover** nous plonge dans l'intimité d'une famille kurde, dans un village au pied des montagnes du Kurdistan. En compagnie d'Oktay Sengul, le kurdish lover qui lui a ouvert les portes de cet univers, Clarisse Hahn observe les coutumes et les mœurs, les relations passionnées qui animent cette petite communauté.
Entretien croisé avec Clarisse Hahn et Oktay Sengul.

Le titre **Kurdish Lover** laisserait attendre un portrait ou une histoire d'amour, pourtant votre compagnon, Oktay Sengul, reste en marge du film.

Clarisse Hahn : C'est vrai que le titre peut sembler déroutant. C'est un titre léger, un peu comme celui d'une chanson – quelque part entre *latin lover* et *turkish delight*. Le *kurdish lover*, c'est avant tout un passeur. Notre relation apparaît en filigrane, ce n'est pas le sujet principal du film. Le sujet, ce sont les gens qui entourent Oktay, sa famille, les habitants du village. Mais il est souvent question d'amour ou de mariage.

Dans le film, ce sont les femmes qui occupent le premier plan. Comment ont-elles pris une telle importance ? Pourquoi les hommes sont-ils en retrait ?

C. H. : Au Kurdistan, il était plus facile pour moi de filmer des femmes. C'est vrai qu'il n'y a dans le film que des mères et des fils. Il n'y a pas d'hommes dominants. Face à la caméra, les hommes se croyaient obligés de tenir une fonction sociale, de donner des ordres, de me diriger. De manière générale, les femmes s'expriment plus que les hommes. Filmer à l'intérieur du foyer où les femmes sont fortes, était beaucoup plus simple. Cela m'a rappelé Karima [**Karima**, 2003, 98'] pour qui le rôle de dominatrice était une prolongation de la figure de la mère dans la société maghrébine. Cela a aussi permit à Oktay de passer du temps avec les femmes.

Ce qui est inhabituel ?

C. H. : Oktay est amené à fréquenter les hommes, mais il refuse l'image machiste que lui impose cette société. Comme il ne joue pas ce rôle-là, les femmes le considèrent comme un enfant.

Les hommes, du fait de l'exil, ont l'air d'être tournés vers le mode de vie occidental tandis que les femmes semblent appartenir à un monde rural et traditionnel.
Les hommes ont l'air partagés entre le fantasme de cet ailleurs, notamment de la femme européenne, et le désir de se marier avec une fille du village.

C. H. : Dans les années 1970 de nombreux Kurdes sont partis travailler en Europe. La grand-mère d'Oktay a dix enfants, qui sont tous partis vivre à l'étranger, qui lui envoient de l'argent et qui reviennent chaque été au village. Si ceux qui vivent au Kurdistan rêvent de partir à l'étranger pour fuir la misère et la guerre, ceux qui travaillent en Europe veulent se marier avec quelqu'un du village pour garder le lien avec leurs origines. Cela est encore accentué par la négation de la culture kurde. La langue, les chants, les costumes traditionnels kurdes étaient encore interdits il y a peu de temps, se marier au village c'est préserver cette culture et avec elle une structure communautaire rassurante.

Est-ce que l'exil modifie les rapports traditionnels entre les hommes et les femmes ?

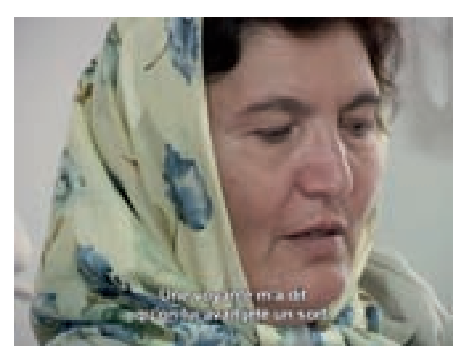
C. H. : Oui, c'est probable, Oktay pourrait répondre à ça. Mais **Kurdish Lover** ne traite pas de la victimisation de la femme par le pouvoir patriarcal. Le film s'intéresse plutôt aux rapports d'emprise des individus les uns sur les autres au sein d'une communauté, comme ceux de la grand-mère avec sa bru – situation qui s'est depuis inversée. Ce sont des rapports de force qui existent dans toutes les familles. Le sujet de **Kurdish Lover** c'est la difficulté à sortir du milieu dont on est issu, à échapper aux contraintes que nous impose notre communauté. Certains systèmes nous sont à la fois nécessaires et nous enferment dans un cercle vicieux ; même s'ils nous mettent régulièrement en état de crise, nous restons dans le cercle parce qu'ils nous constituent en tant qu'individu. Ce que je

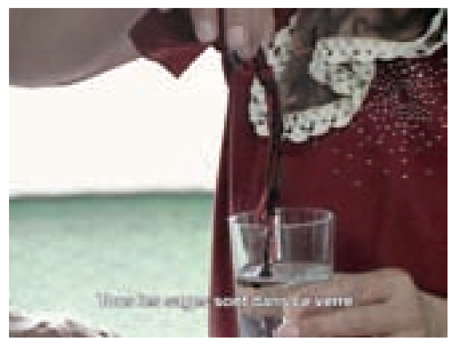

Qu'elle fasse tout le boulot.
Pourquoi ?

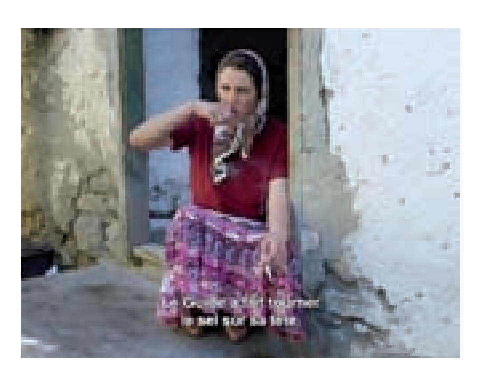

C'est une bonne.
Les femmes font tout.


Nous, on fait tout ensemble.









Kurdish Lover

2010, 98', couleur, documentaire
réalisation : Clarisse Hahn
production : Les Films du Présent, Avanton Productions, 24 Images, YLE
participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (Cnap), CR Ile-de-France, CR Pays de la Loire, Programme Média, Scam

Clarisse Hahn visite sa belle-famille, caméra au poing. Famille kurde, toutefois : l'occasion donc d'explorer un territoire d'autant moins connu qu'il reste proprement sans lieu. De là peut-être l'âpreté de son film : non pas le dépeçage quotidien des animaux, mais cette violence sourde (loin d'être muette) qui à elle seule semble faire tenir ces vieilles femmes qui sont le cœur véritable de **Kurdish Lover**.

"C'est un pays en guerre. Un pays perdu entre l'Iran, l'Irak, la Turquie, la Syrie. Un pays où les montagnes sont magiques. C'est le Kurdistan. J'ai choisi de vivre avec l'un d'entre eux." Si les cartons de l'incipit désignent à Clarisse Hahn un programme clair, leur marge d'application reste large. Sans doute la force de **Kurdish Lover** est-elle en effet de se donner a priori comme ce qu'il n'est pas : le portrait d'un homme à l'identité culturelle d'autant plus affirmée qu'elle est discriminée, une histoire d'amour ou la découverte du Kurdistan. Car ce qu'en soi Oktay Sengul, *amant kurde*, fournit à Clarisse Hahn, est moins le matériau brut d'un film – son individu, sa personnalité, dont Hahn livrerait le portrait énamouré – qu'un regard adjuvant, et le sésame d'un territoire culturel et familial : clé des champs grâce à laquelle Hahn exorcise sa curiosité contre tout fantôme orientaliste, grâce à laquelle encore elle a sans doute pu trouver la force et l'audace de filmer. **M. C.**

veux filmer c'est cet aller-retour entre le désir de l'individu et la situation dans laquelle il vit réellement. Mes films se situent dans des espaces de grande tension. Que ce soit le service gériatrique d'**Hôpital** [1999, 37'], le milieu du porno dans **Ovidie** [2000, 103'], ou encore la famille bourgeoise des **Protestants** [2005, 85'] dont les codes hérités du XIXe sont sur le déclin.

Vous avez réalisé trois films sur le Kurdistan : Kurdish Lover, Gerilla et Prisons. La question politique n'apparaît qu'en marge de Kurdish Lover, comment est-elle traitée dans les deux autres films ?

C. H. : **Gerilla** et **Prisons**, liés à la Turquie et à la question kurde, avec **Los Desnudos**, tourné au Mexique, sont une série de trois films intitulée **Notre corps est une arme** [2012] sur les gens qui utilisent leur corps comme moyen de résistance. Dans **Gerilla**, j'ai utilisé des images filmées par le PKK (parti des travailleurs du Kurdistan), qui a tout un service de propagande qui diffuse ses images sur Internet. Je les ai montées avec des images de la communauté kurde que j'ai filmées à Paris. Les vidéos de la guérilla kurde diffusées par le PKK sont à la limite du kitsch, elles sont très fabriquées, avec de la musique, des combattantes qui chantent assises dans la montagne, pour donner envie aux jeunes de s'engager. Mais Oktay et moi avons trouvé des images plus brutes, sans effets spéciaux. A partir de différentes sources, j'ai reconstitué une opération militaire, de l'entraînement des guerriers en Irak jusqu'à la prise d'une caserne turque. Dans **Prisons**, j'ai interviewé deux jeunes femmes kurdes qui ont participé à une grève de la faim en 2000 dans les prisons en Turquie. L'Etat voulait mettre les prisonniers politiques en isolement carcéral, ce qui est une torture blanche qui rend les gens fou. La grève devait alerter l'opinion publique. L'armée est intervenue et a tiré sur les prisonniers, les a brûlés vifs. La télévision turque a prétendu que les militants s'immolaient par le feu, que leur parti les poussaient à se suicider, que l'armée était intervenue pour les sauver. J'ai retiré le commentaire de ces images et je n'ai laissé que les cris des prisonniers qui insultent les militaires. Le sens de la situation devient alors assez clair.

Quelle place tient la question politique dans votre travail ?

C. H. : Ce qui m'intéresse c'est la problématique du vivre ensemble. Je ne suis pas une cinéaste militante, je filme des militants. En Europe, on parle de la fin des idéologies, mais il y a dans le monde des gens qui continuent à lutter, et qui luttent avec leur corps – dans **Prisons**, ces deux femmes se sont détruites physiquement et mentalement par la grève de la faim. Quand on se déplace dans des pays où les gens sont dans des situations difficiles, des pays en guerre, le politique devient plus visible…

Qu'avez-vous filmé au Mexique ?

C. H. : **Los Desnudos**, ce sont des paysans mexicains dont les terres ont été spoliées par l'Etat et qui luttaient depuis vingt ans sans qu'on les remarque. Il est très courant que les Indiens soient expropriés et qu'ils deviennent mendiants ou vendeurs ambulants dans les grandes villes. Eux ont voulu rester en communauté. Ils



ont fait la grève de la faim, envoyé des lettres au gouvernement, sans réponse. Puis ils ont eu l'idée de squatter un parking et de défiler nus deux fois par jour dans la rue. Il s'agit de corps de paysans, d'hommes et de femmes de cinquante ans, pas de jeunes étudiants des Beaux-Arts qui font un happening. Alors qu'ils avaient été spoliés de 10 000 ha, ils ont obtenu de quoi racheter 300 ha de terre dans l'Etat de Veracruz.

Votre série **Boyzone** [photographies et vidéos, débutée en 1998] est également liée au Mexique…

C. H. : C'est une série que j'ai commencée il y a plusieurs années en Picardie, en collectant des portraits de jeunes délinquants dans la presse locale. Ces images m'intéressaient parce qu'elles trahissaient une certaine fascination pour les méfaits commis par les adolescents, un mélange de peur et de fantasme, comme avec les jeunes des cités. Après j'ai collecté des journaux thaïlandais et mexicains. La représentation des délinquants y est encore plus archétypale. Au Mexique, on voit des jeunes gens les mains attachées derrière le dos, le visage tuméfié, torse nu. Parfois un policier leur redresse la tête pour les obliger à regarder l'objectif. Les délinquants essaient de rester dignes parce qu'ils savent qu'ils seront dans le journal. Ces jeunes vivent dans un milieu d'une extrême violence, ils sont instrumentalisés par les cartels de drogue, ils sont victimes d'un système de ségrégation et d'oppression. Quand ils regardent l'objectif, ils sont dans un rapport de lutte avec le photographe, qui est du côté de la police. En enlevant le commentaire, en retouchant la photographie et en l'agrandissant, je leur rends leur image, je les rends victorieux.
Dans Prisons, une femme que l'on remet en cellule crie au militaire qui est derrière la caméra : "Filme bâtard, montre ça au peuple, si tu filmes pas je t'explose la cervelle." Elle ne veut pas être la victime de l'image, elle veut reprendre le pouvoir. Los Desnudos, ce sont des Indiens qui défilent nus. Il y a tout un imaginaire ethnographique autour de ça, mais eux renversent le voyeurisme de l'homme blanc.

[Oktay Sengul nous a rejoints à ce moment de l'entretien]. J'ai demandé à Clarisse pourquoi les femmes étaient si présentes dans **Kurdish Lover**, et quelle était la place des hommes et des femmes dans le village de votre grand-mère.

Oktay Sengul : Ma famille est un cas particulier parce que ma grand-mère et ma tante, qui vit avec elle, n'ont plus leurs maris. Tous les hommes qui étaient à la maison sont partis. Au Kurdistan et en Orient en général, les femmes se chargent de la sphère privée, de la maison, c'est pour cela aussi qu'elles s'occupent du bétail, du lait, et des relations entre voisins – la sphère familiale s'étend au delà de la maison, à l'échelle du village. Par rapport à ce que l'on connaît en France, c'est très élargi. Cela vient de la vie dans les montagnes où tout le monde s'occupait du troupeau, où les gens avaient besoin d'être solidaires pour survivre. Comme les hommes s'occupent de la sphère publique, on les voit moins : ils vont vendre la laine, le lait, les bêtes. Même si ma tante va parfois vendre du fromage, c'est une des rares femmes de ce village-là à le faire. Mais les hommes sont moins présents aussi parce qu'ils ont du mal à se laisser filmer par une femme.

On sent une tension entre un milieu rural, qui a l'air de vouloir conserver ses traditions, et l'ailleurs que représente le monde occidental. Tension qui semble se cristalliser autour de la question du mariage : faut-il épouser une Européenne ou une fille du village ?

O. S. : Quand je vais chez mes parents, ici en France, dès que je passe le portail, je suis au Kurdistan. Ils tiennent à préserver leurs valeurs. Ils observent ce qui se passe autour, mais ils préfèrent rester entre eux, avec leurs amis kurdes en qui ils ont confiance. Même s'ils se font avoir par des Kurdes, c'est toujours mieux que par des étrangers. C'est un enfermement dont il est très difficile de se détacher – la famille et la société font pression pour que tu restes au sein de la communauté. Bien sûr, il commence à y avoir des couples mixtes, mais cela pose des problèmes de conscience aux vieux. Même s'ils acceptent la personne dans la famille, s'ils s'occupent des enfants, il y a une notion de péché. Des mariages entre cousins en Europe ou des gens qui retournent se marier au village, dans ma génération, il y en a encore beaucoup.

Il y a une séquence où des fils demandent à leur mère de vendre ses bêtes. Désirent-ils que leur mère adopte un autre mode de vie, plus proche du leur à l'étranger ?

O. S. : A l'origine, c'est un peuple semi-nomade. Certaines familles passent l'hiver au village, mais retournent dans la montagne en été, avec leurs bêtes. Il y a les quartiers d'hiver et les quartiers d'été. Mes parents ont connu ça avant de s'installer en Europe. Ma grand-mère a vécu comme ça, avec une yourte dans les pâturages d'été. Ils restaient quatre ou cinq mois, ça finissait par une grande fête, puis ils redescendaient. Mais ce monde là est en train de disparaître. Le village, c'est déjà la fin du monde paysan, qui commence en fait au-dessus, dans la montagne. C'est ce que disent les fils à la mère : maintenant c'est fini, tu dois te sédentariser, débarrasse-toi de ton troupeau, nous sommes là pour subvenir à tes besoins. Mais elle a du mal à l'accepter.

La part la plus insolite du film concerne les rituels religieux, ces rituels liés à la terre, à l'invocation des saints. De quelle forme d'islam s'agit-il ?

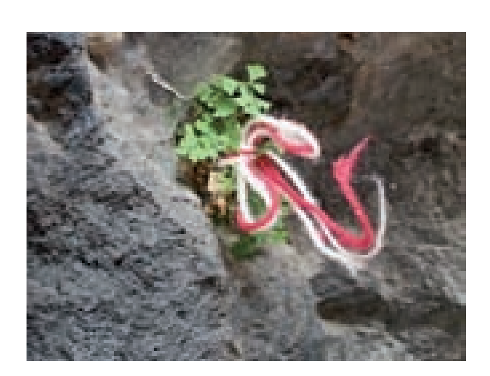
O. S. : En Turquie, on appelle cela l'alévisme. C'est considéré comme une branche du chiisme, donc de l'islam, avec une vénération pour l'imam Ali comme chez les Iraniens. Mais selon moi, c'est juste un vernis d'islam sur des croyances animistes ancestrales, tournées vers la vénération des éléments, l'eau, la terre, et qui ont incorporé par la suite des apparitions de saints. Il y a souvent des mausolées dans les lieux saints, mais quand on pose des questions, on ne sait pas très bien à qui ils sont… C'est juste pour être moins embêtés par les sunnites qui considèrent que ces gens ne sont pas liés à l'islam… Expliquer d'où viennent tous ces rites, ce serait long et compliqué. Pour ce qui est d'invoquer les saints ou de se rendre sur les lieux saints, cela fait partie de la vie quotidienne.

Il y aussi une scène de transe où un homme tourne sur lui-même tandis qu'un autre se brûle la langue avec un buche ardente.

O. S. : Il y a une hiérarchie dans cette société et ceux qui sont au sommet ce sont les hommes pieux. Ce sont eux qui ont les pouvoirs religieux, les pouvoirs magiques, qui sont transmis par les liens du sang. Dans cette séquence, on assiste à une lutte entre quelqu'un qui prétend avoir un pouvoir religieux et un autre qui le possède par sa naissance. Comme Clarisse était en train de filmer, le second s'est mis à tourner sur lui-même et à entrer en transe. Les gens vont là-bas régulièrement prier, sacrifier, demander des conseils aux guides ; il y en a qui en profite pour se faire de l'argent. Un guide qui a vu que Clarisse filmait un usurpateur s'est mis lui-même en scène pour montrer qu'il avait de véritables pouvoirs surnaturels. A le voir lécher les braises, j'ai cru qu'il allait s'évanouir, mais il a tenu bon, ce qui en rajoute au mythe de ces hommes-là.

A voir

clarissehahn.com
jousse-entreprise.com/clarisse-hahn





Le personnage du guide spirituel qui rend visite à votre tante semble soupçonné de profiter de sa fonction pour être parmi les femmes et récolter de l'argent.

O. S. : C'est difficile de répondre. Ce sont des femmes qui vivent seules, elles ont besoin de lui. Il vient les soutenir spirituellement et psychologiquement, leur donner des conseils. Peut-être en profite-t-il lui aussi pour fuir sa propre réalité, ne pas rentrer chez lui.

C. H. : C'est aussi le rapport à l'argent qui s'illustre dans ces scènes, le rapport de don et de contre-don. L'argent doit circuler. On est sans cesse en train de donner de l'argent aux autres et de réclamer l'argent que l'on a donné, ou le retour sur un service que l'on a rendu.

O. S. : Dans l'évolution de la société, le don et le contre-don se sont transformés. Autrefois, on échangeait des biens matériels, mais aujourd'hui c'est de l'argent, qui est plus difficile à trouver qu'un quartier de viande ou un verre de lait.

J'ai été surpris de voir que les rituels se pratiquent avec des matériaux pauvres : vêtements, cuillères, photos d'identité laissés dans une grotte, sacs plastique et papier journal pour emballer les pierres.

O. S. : Dans la religion de mes grands-parents, tout est très démonstratif : les prières, les sacrifices, laisser sa photo, un vêtement ou un bout de laine, de ficelle ; ce n'est pas grave si on n'a pas beaucoup, cela participe d'un mouvement ostentatoire, ce n'est pas lié à la richesse.

C. H. : Les pierres sacrées chez ta grand-mère sont dans de vieux sacs plastique car ce sont des rituels qui se font dans le privé ; ce n'est pas comme à l'église où le rituel est public et où les objets sont là pour la représentation. Là, les pierres, c'est quelque chose de secret qu'il faut mettre en hauteur et cacher, tu les fais voir aux gens de ta famille, mais toujours de manière secrète. C'est un rituel intime, on n'attend pas que le guide soit là pour l'accomplir. D'où le matériau pauvre, ce sont des rituels que l'on peut faire au quotidien.

O. S. : Les Kurdes ont tout le temps été persécutés, ils n'ont jamais eu l'occasion de représenter quoi que ce soit ou d'édifier ne serait-ce qu'un temple. Maintenant ça commence à se moderniser, ils ne font plus des bâtiments en pisé mais en brique ; on commence à construire des structures en béton pour les lieux saints.

C. H. : Ils ont été nomades, ces pierres ce sont des morceaux de lieux saints qu'on emmène avec soi.

Toujours dans le registre minéral, il y a une séquence où un homme prend un bain de sable. Les Kurdes ont-ils un goût particulier pour la terre ?

O. S. : La terre est considérée comme bénéfique pour beaucoup de choses, que ce soit de l'ordre du sacré ou du profane, et notamment pour le corps. On voit souvent des gens qui s'enterrent jusqu'au cou. Ils ont toujours fait ça, surtout avec le sable des rivières. Ça fait transpirer, ça chasse tous les maux.

Pour vous Clarisse ne pas élucider toutes les situations, c'était important ? Avez-vous cherché à préserver une certaine étrangeté ?

C. H. : Oui, il y a un côté burlesque dans certaines pratiques. Mais j'ai aussi cherché à les rapprocher de nous. Quand on entend les femmes proférer des insultes et des grossièretés, cela casse le stéréotype de la femme voilée que l'on peut avoir en Occident.

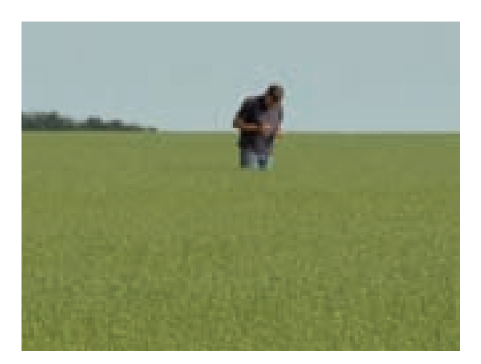
Karima et **Les Protestants** comportaient beaucoup d'entretiens à travers lesquels vous marquiez votre présence dans le film. Par rapport à la question de la langue, comment s'est passé le tournage et comment avez-vous construit **Kurdish Lover** ?

C. H. : J'ai dû exercer mon sens de l'observation. Parfois Oktay me donnait des indications. On a fait toute la traduction à notre retour, j'ai donc découvert certaines choses a posteriori. Mais au bout d'un moment j'arrivais à comprendre les situations. Ce qui m'intéresse ce sont les attitudes, les gestes, les rapports à l'environnement, la manière dont les gens se positionnent les uns par rapport aux autres. Le fait de ne pas comprendre la langue, je crois aussi que cela m'a protégée, parce qu'ils sont toujours en train de se quereller, de dire des choses sur les uns ou les autres. Si j'avais parlé la langue, j'aurais été complètement impliquée dans leurs histoires. Cela m'a permis de garder une distance, ce qui est très difficile dans cette famille où il y a très peu d'intimité.

Venir avec une femme étrangère qu'est-ce que cela représentait pour vous, Oktay ?

O. S. : Par rapport à ma grand-mère je savais que ça allait bien se passer ; par rapport aux autres, je ne savais pas si ça serait évident. J'ai amené Clarisse dans un milieu où il y a une idée de la femme qui ne correspond pas du tout à ce qu'elle vit ici. J'ai essayé de faire en sorte que cela se passe bien, qu'elle soit acceptée comme elle est. Le guide – qui est la personne qui indique l'attitude à adopter – a dit que même si c'était une fille de Jésus, elle avait sa place dans notre communauté. Après, il y a des règles et des codes, des tâches dont la femme doit se charger. J'ai dû expliquer à mes cousins qu'ils pouvaient faire certaines choses eux-mêmes, ce qui a été l'occasion de leur donner mon point de vue sur la position de la femme et celle de l'homme. Ce qui était plus compliqué pour moi, c'est que mes oncles et mon père refusent de se laisser filmer. J'aurais aimé qu'ils participent. C'était assez tendu quand ils étaient là, ce sont des patriarches, des chefs de famille. Mais je pense que Clarisse a une aisance par rapport à ce genre de situation, parce que, comme on le voit dans Les Protestants, elle vient d'une famille nombreuse.

Propos recueillis par Sylvain Maestraggi, juillet 2012





la route du lin

Vertes plaines à l'horizon sans fin *versus* usines géantes éclairées aux néons, **La Pluie et le beau temps** s'attache à la culture du lin en Normandie et son exportation puis transformation en Chine. Entretien avec sa réalisatrice Ariane Doublet qui documente une fois de plus sa région natale, cette fois sous l'angle de la globalisation.

Comment se situe **La Pluie et le beau temps** par rapport à vos films précédents tournés dans la même région ?

Il y a évidemment des croisements entre mes films normands. Certains personnages reviennent dans plusieurs films, comme Philippe Olivier, personnage des Terriens qui devient le personnage principal de La Maison neuve. La personne qui vient lui acheter son tracteur quand il prend sa retraite est l'un des Sucriers de Colleville. La Pluie et le beau temps a pris sa place dans un coffret DVD intitulé Suite normande (Ed. Montparnasse, 2012) qui comprend Les Terriens (1999), Les Bêtes (2001), Les Sucriers de Colleville (2003), La Maison neuve (2005) et plusieurs petits films. Entre autres, Rencontres, un inédit de 26 minutes que j'ai réalisé parallèlement à La Pluie et le beau temps, sur une jeune fille chinoise qui n'était jamais allée à la campagne, ni en Chine ni en France, et qui rencontre des agriculteurs normands.

Outre leur ancrage géographique, ces films ne sont-ils pas liés par un certain rapport au temps et à l'espace ?

Oui, mais il est aujourd'hui fragile et très menacé. Depuis mon enfance, j'ai vu beaucoup de changements dans ce petit périmètre de 50 km² autour de Fécamp que j'ai choisi d'observer. Il m'est si familier que je les remarque tout de suite. Quand j'ai vu des containers chinois, je me suis tout de suite posé des questions. Les agriculteurs ne m'avaient pas dit qu'ils vendaient leur lin en Chine depuis plusieurs années. Ce qui est devenu très fragile, c'est le rapport à la temporalité. Dans le monde agricole, on imagine que le temps est incompressible, mais aujourd'hui il s'accélère tandis que l'espace se restreint. Les terres agricoles cèdent la place à des lotissements ou des ronds-points aux entrées et sorties des villes. En ce moment, je travaille là-dessus : comment peut-on vouloir une agriculture plus raisonnée si dans le même temps on réduit les superficies cultivées ?

D'où vient votre proximité avec le monde agricole ?

Cela remonte à l'enfance. Petite, j'allais tout le temps dans la ferme d'à côté, je conduisais le tracteur, je m'occupais des cochons. Dès que je pouvais, j'allais chez nos voisins ramasser la paille ou aider à tuer les poulets. A l'adolescence, ce goût m'est passé complètement. Mais, à l'occasion d'un concours organisé pour le centenaire du cinéma, j'ai présenté un scénario qui se passait dans cette ferme. Ensuite, l'éclipse de 1999 m'a fourni un fil quasi fictionnel qui m'a permis de concevoir Les Terriens.

Avez-vous d'emblée pensé la cohérence de votre travail de cinéaste autour du monde rural ?

Non, avec mon premier film sur les Terre-Neuvas, je suis allée vers la mer. Mais la pêche à Terre-Neuve était aussi une spécialité de Fécamp. Dans ce petit coin résonnent finalement les tumultes du monde. Je pense souvent à Fernando Pessoa qui dit "dans mon village, il y a le monde entier".

C'est d'autant plus évident dans **La Pluie et le beau temps.**

Dans Les Terriens, on saisissait le rapport entre la ville et la campagne, entre les citadins qui viennent voir l'éclipse et les ruraux chez qui ils font irruption. A l'époque, la globalisation n'était pas aussi avancée. Aujourd'hui, la Chine se mêle à la vie du village. Ce qui m'a intéressée c'est de voir comment les Chinois et les Normands travaillent ensemble. Les coopératives de lin normandes vendent directement aux filatures chinoises sans intermédiaire. Comme le lin n'est qu'une petite niche qui ne représente que 1% du textile mondial, les producteurs et les filateurs sont obligés de travailler ensemble. J'ai eu envie de faire l'aller-retour entre ces deux mondes. Mais comme je ne parle pas chinois, je ne me sentais pas capable d'entrer en relation avec les gens,

La Pluie et le beau temps

2011, 75', couleur, documentaire
réalisation : Ariane Doublet
production : Quark Productions
participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (DGP), Procirep, Angoa, Programme Média

Des producteurs normands qui en ont fait leur spécialité aux filatures chinoises où il est traité, le lin passe entre de nombreuses mains. Celles des agriculteurs qui le cultivent et des ouvriers qui le teillent, celle des commerciaux qui disputent de ses qualités et prix, enfin celles des ouvrières qui le transforment en fil et en étoffe. En chroniquant ces différentes étapes, Ariane Doublet propose un aperçu au ras du sol de la mondialisation.

Le film se partage entre des séquences paisibles tournées par Ariane Doublet dans l'espace ouvert de la campagne normande et d'autres fébriles tournées par le documentariste chinois Wen Hai dans l'espace confiné et saturé d'activités des filatures chinoises. D'un côté le temps immuable des saisons, la parole rare de ces paysans qu'Ariane Doublet connaît si bien, de l'autre le rythme accéléré d'une Chine en pleine croissance, avec ses millions de jeunes ouvriers accourus de toutes les provinces. Le contraste semble total entre ces deux mondes. La jonction néanmoins s'opère par le biais des négociants français et chinois qui s'efforcent de surmonter l'écart de la distance géographique, des langues et des cultures. En dépit de maints obstacles que le film montre souvent avec humour, l'ajustement du prix se fait et, grâce au lin, Normandie et Chine apprennent à coopérer et même à s'estimer. Une vision somme toute positive de la globalisation. **E.S.**

Film retenu par la commission
Images en bibliothèques

La pluie et le beau temps vient après d'autres documentaires sur les matières premières nous expliquer le commerce mondial et son cortège de déséquilibres. Pour la filière lin, les rapports entre la politique et l'économie semblent cette fois-ci inversés. Nous savions l'agriculture française en prise directe avec les fluctuations des cours mondiaux, mais nous avons oublié à quel point l'économie chinoise est pilotée depuis Pékin. Ce face-à-face entre les deux systèmes se découvre progressivement grâce aux témoignages des exploitants français. Leurs explications révèlent que les industriels chinois dépendent des cours mondiaux du lin, libellés en dollar, et donc de l'économie américaine. Le système intégré et paternaliste à la chinoise se fendille sous l'effet des hausses de salaire qui rendent la main d'œuvre plus volatile, et les menaces de délocalisation en Inde toujours plus précises.
En somme, la démarche d'Ariane Doublet consiste à mettre en regard les conditions de travail en Normandie avec celles des usines chinoises pour mieux souligner le rapport de force. Le point de vue du consommateur occidental fait oublier à quel point les Chinois dépendent de matières premières dont ils manquent souvent cruellement.
Dans cette interrelation, le lin peut sembler anecdotique au regard des enjeux du pétrole ou de l'acier pour l'économie chinoise.
Mais les exploitants normands sont en position de force et négocient âprement, sans pour autant se départir de la passion qui les anime. Si La Pluie et le beau temps progresse de manière assez relâchée, le film expose avec justesse la situation en évitant tous les travers didactiques du film dossier. Sans jamais assommer le spectateur, Ariane Doublet laisse plutôt aux intéressés le soin de nous faire comprendre toutes les facettes de cette drôle d'histoire franco-chinoise, soumise aux aléas finalement rassurants des variations saisonnières.

Julien Farenc (BnF, Paris)

notamment avec les ouvriers, comme je cherche à le faire dans tous mes films. Et il n'était pas question de se contenter de la parole du directeur de l'usine. De là est venue l'idée de travailler avec Wen Hai.

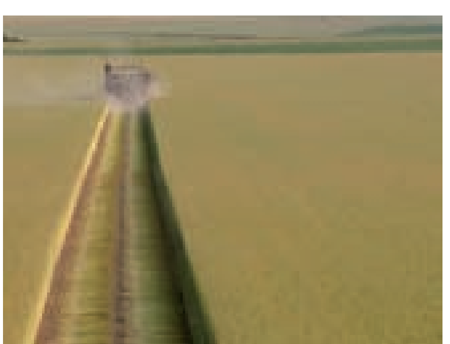
Vous sentez-vous une proximité avec la manière de filmer de Wen Hai ?
J'aime le rapport fort qu'il noue avec les gens qu'il filme et surtout sa façon de les inscrire dans un espace et dans une situation. La communication entre nous a été assez difficile parce qu'il ne parle ni français, ni anglais. Mais nous nous sommes vus lorsqu'il est venu au festival Cinéma du Réel à Paris. Nous avons fait chacun nos repérages, nous nous sommes montré des images. Wen Hai a eu vraiment carte blanche pour le tournage et il m'a donné carte blanche pour le montage. J'ai reçu quinze heures de rushes, évidemment sans traduction. Au montage, la matière française et la matière chinoise se sont confrontées. Maintenant, j'aimerais que le film puisse être montré en Chine mais nous n'avons pas encore le budget pour produire une version chinoise.

N'est-ce pas singulier que la France soit dans le commerce du lin exportatrice de matières premières ?
Oui, mais ce n'est pas un cas unique. La France exporte aussi vers la Chine du bois de la forêt bretonne. Ce qui est fou, c'est la masse de produits transportés d'un bout à l'autre de la planète. Le lin travaillé en Chine revient en France sous forme de chemises ou de rouleaux de tissu. Il va aussi au Mexique et en Turquie dans les usines de confection, mais le film ne pouvait pas montrer toute cette circulation. Je voulais rester sur les agriculteurs français et les ouvriers chinois, mais on sent constamment cet arrière-plan mondial.

Votre film montre avec un certain humour tous les moyens mis en œuvre pour communiquer malgré les obstacles.
C'est d'abord autour du lin qu'ils communiquent, de cette matière qu'ils touchent, qu'ils évaluent. Les Normands au début ont pensé que les Chinois s'y connaissaient mieux en coton qu'en lin. Ils pensaient pouvoir leur vendre facilement n'importe quoi. Mais très vite les Chinois ont appris à reconnaître la qualité. Au toucher, on mesure la solidité, la finesse du lin. Mais la qualité se voit aussi à l'œil. Dans le film, on voit sans cesse Français et Chinois occupés à toucher le lin qui passe de main en main.

Dans les échanges, il est aussi beaucoup question d'argent.
Au début, je me suis dit que les producteurs Normands allaient se faire dévorer par les Chinois, qu'ils n'étaient pas du tout de taille







pour imposer leurs prix. En fait, ils se débrouillent assez bien parce que la plupart se sont regroupés en coopératives de teillage [1]. Celle où j'ai tourné regroupe six cents agriculteurs. Ces agriculteurs pratiquent tous une forme de polyculture ; les exploitations ne reposent donc pas entièrement sur le commerce du lin. Il y a de très bonnes années et de moins bonnes. Quand j'ai tourné, le cours était à 1,50€ le kilo ; en ce moment, il est à 2,50€ car la récolte 2011 a été faible. Comme les Chinois achètent 90% de la production (et les Italiens les 10 restants), ils seraient en position d'imposer leurs prix. Dans les négociations que j'ai filmées, les Normands s'en sortent assez bien, mais ils sont conscients qu'il faut développer d'autres débouchés pour le lin. Les recherches portent aujourd'hui sur des matériaux composites pour fabriquer des coques de bateau, des carrosseries de voiture ou des isolants. Leur autre crainte est que les Chinois achètent les usines de teillage. Les ouvriers qui y travaillent sont nettement plus âgés que les







ouvrières chinoises qui réalisent l'étape suivante, le peignage. Le lin doit être teillé sur le lieu de la production car le lin non teillé est très inflammable et prendrait beaucoup plus de place dans les containers. En achetant une usine de teillage, les Chinois auraient le contrôle de la filière encore plus en amont. L'étape ultime serait pour les Chinois de cultiver eux-mêmes le lin en Normandie. Cela fait très longtemps qu'il est cultivé en Chine, mais le climat et la terre ne permettent pas de produire de la qualité.

Le contraste est très fort entre les images tournées par Wen Hai en Chine et les vôtres.

J'ai tourné en extérieur, en plaine. Les parcelles de lin, c'est très beau. Je filme des agriculteurs qui sont seuls au milieu de trois hectares dans un paysage qui s'étend à perte de vue. Wen Hai, lui, filme dans la promiscuité des usines, dans des dortoirs pour huit personnes, souvent sombres. De plus, il se met davantage dans une situation d'entretien. Mais j'ai trouvé une certaine harmonie dans ces allers-retours entre la Chine et la France grâce à la proximité qu'il a avec les gens qu'il filme. Dans les séquences que j'ai tournées, la parole s'installe généralement en situation de travail, sauf une fois lorsque j'installe une interview avec un agriculteur et une agricultrice. C'est la seule fois où je pose une question directe, d'ailleurs assez abrupte.

Aviez-vous prévu dès le départ cette différence dans le traitement de la parole ?

Elle tient aux conditions de travail en Chine. Les usines sont tellement bruyantes. On voit bien que les ouvriers portent des masques, qu'ils ne peuvent pas se parler pendant le travail. Les dortoirs sont des lieux plus calmes et Wen Hai a aussi jugé que la parole y serait plus libre. En fait, cela faisait longtemps qu'il voulait tourner dans une usine, mais il a reçu l'autorisation de tournage grâce à la coopérative française qui en a fait la demande. Nous avons présenté le projet comme un film français, un film d'entreprise en quelque sorte, dans lequel Wen Hai intervenait en qualité d'opérateur (et non de cinéaste). Grâce à quoi, il a pu circuler assez librement dans l'usine. Ainsi, il a pu suivre quelques ouvriers et recueillir une parole pas trop censurée. Même s'il demeure tout de même une part d'autocensure.

Ce que le film rend très visible, c'est le rétrécissement des distances et l'accélération du temps.

C'est un aspect que nous avons particulièrement travaillé au montage. Nous voulions faire sentir la simultanéité entre ce qui se passe en Normandie et ce qui se passe en Chine. Le temps en Normandie est soumis à la chronologie de la culture, de la pousse du lin jusqu'à sa récolte et sa transformation. En Chine, le temps de l'usine est beaucoup plus monotone. Toutes les journées de travail se ressemblent. On sent la répétition des gestes pendant les douze heures de travail quotidiennes. Ce qui scande l'année, ce sont seulement les fêtes, le nouvel an et le 1er mai.

Pendant la réalisation du film, n'avez-vous pas vous-même fait l'épreuve de la simultanéité et du rétrécissement des distances ?

Oui, nous avons fait comme les gens filmés, nous avons échangé des mails et communiqué par Skype. A une étape du projet, je pensais même que nos échanges avec Wen Hai entreraient aussi dans le film. A l'origine, j'avais imaginé que nous allions nous envoyer des séquences, constituer une sorte de cadavre exquis, échanger sous forme de lettres filmées. Mais ce projet était irréalisable. On a eu déjà assez de mal à s'envoyer les rushes, sans parler des difficultés de communication et de langage. Nous avons dû renoncer à l'idée de ce film qui aurait été véritablement à deux voix.

Sur vos films, vous faites toujours vous-même les images ?

Depuis un certain temps oui. J'ai reçu une formation initiale au cadre. Sur certains films, j'aimerais bien avoir quelqu'un d'autre à l'image mais malheureusement, c'est souvent une question de budget. En revanche, bien que je sois monteuse de formation, je ne monte pas mes films moi-même. La collaboration avec un monteur ou une monteuse est pour moi essentielle.

La possibilité de collaborer dépend-elle du sujet du film ? Certains sujets ne sont-ils pas plus personnels que d'autres ?

En fait, mes films n'ont pas vraiment de sujet et, quand ils en ont un, je le tire toujours dans un sens très personnel. Au départ d'un projet, je commence à me documenter sur l'ensemble d'une problématique mais au fur et à mesure, je me concentre sur un point de plus en plus circonscrit. Dans le projet actuel sur la terre agricole, j'ai commencé par m'intéresser à un organisme qui aide les jeunes ayant des projets mais pas de terre où s'installer. Il les met en relation avec de vieux agriculteurs qui ne veulent pas que toute leur terre disparaisse en terrain constructible. De cette manière, les jeunes arrivent à récupérer des terres bon marché et le vieil agriculteur peut même éventuellement rester dans sa ferme. Il y a là un vrai contrat de génération ! Si je trouve les personnages de cette histoire, je ferai peut-être tout le film sur eux.

Propos recueillis par Eva Ségal, avril 2012

1 Etape de transformation du lin où l'on enlève l'écorce.

cnc.fr/idc

La République des rêves, d'Ariane Doublet et Michel Bertrou, 2005, 49'.

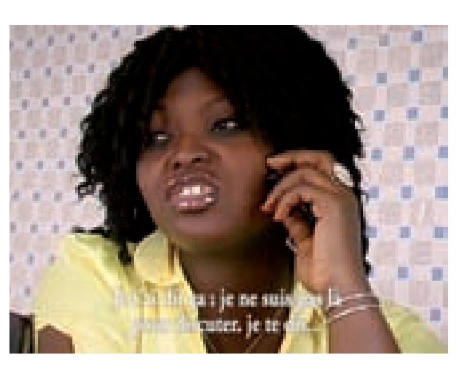
un miracle aujourd'hui ?

Notes à propos du film **Life** de Patrick Epapè, par Judith Abensour.

Une jeune femme vêtue d'une robe rose vif et d'un bustier à paillettes enfile des cuissardes à lacets de cuir noir. C'est Ida. Les murs de sa chambre sont tapissés de papier peint fleuri. Regard captivé par une image neigeuse de téléviseur mal réglé, son off d'un personnage de *soap opera* : "Je propose qu'on lève un toast pour tous les héros oubliés de ce monde !" Le doublage en version française est caricatural, la musique sirupeuse. Dans la bouche du bellâtre qui prononce cette phrase décalée se dit néanmoins une des intentions du film. Un sac à main en plastique rose, des talons hauts et brillants, les trottoirs d'une grande ville en Afrique, il fait nuit. Ida et Clarence franchissent le seuil d'un club, le Verdon. Elles disparaissent dans le corridor bleuté de l'entrée. Générique en lettres blanches sur fond noir. Ida et Poupina, en parfaites professionnelles de club exécutent une danse sexy sur le tube de Jennifer Lopez **Love don't cost a thing**. Des hommes viennent les frôler et les arrosent de billets de banque. Noir.
C'est le lendemain matin, Ida et Poupina se réveillent péniblement, elles ont des petits yeux. Elles vont dissiper nos malentendus de la veille : "Il nous arrive toujours d'être confondues avec les prostituées, ça ne peut pas manquer. Parce que déjà notre habillement de la nuit n'est pas différent de l'habillement des filles de rues." Le spectateur s'est laissé prendre au piège des signes du spectacle. Les femmes que nous regardons ne sont pas des prostituées, mais des danseuses professionnelles qui tentent, à tout prix, de vivre de leur passion pour la danse. Les premières séquences du film cumulent tous les clichés d'une culture iconique de la femme-objet pour nous faire reconsidérer nos réflexes de spectateur, nos images et leurs constructions. Il s'agit, une fois passée cette introduction piégée, de révéler l'envers du décor et de rendre le décor, lui-même, plus complexe qu'il n'y paraît.
Qui sont ces femmes ? Des danseuses de boîtes de nuit ? Des stars épinglées dans les clips de chanteurs camerounais ? Elles sont les aspirantes vedettes d'une industrie africaine mondiale dont on verra que la fonction dépasse le simple statut d'imitation des produits culturels mondialisés. Patrick Epapè, jeune réalisateur camerounais, formé à l'école du documentaire de Lussas, incarne, comme les danseuses qu'il filme, la complexité de notre monde qui va au-delà des rapports d'opposition tranchée entre culture globale et culture locale, entre une esthétique de cinéma du réel et le clinquant d'une image télévisuelle.
Patrick Epapè filme Ida, Clarence et Poupina : il doit s'insérer dans des dispositifs de tournage bien calés. Elles sont déjà dirigées : les musiciens pour qui elles travaillent conçoivent leur gestuelle, les réalisateurs de clips prévoient leurs déplacements en fonction des angles de prise de vue. Patrick Epapè sait néanmoins trouver sa place et faire contre-point. En superposant son propre cadrage à celui qui se fabrique sous ses yeux, il compose trois portraits. Il conçoit, pour ces trois femmes, un espace filmique dans lequel elles vont pouvoir apparaître pleinement et déployer leurs paroles. Le groupe des "filles stylées" répète ; elles interprètent des rôles, choisissent leurs costumes, discutent, organisent leurs emplois du temps. Leur amour du spectacle dirige leur vie, gouverne leur manière d'évoluer et de se situer dans la société camerounaise. D'icônes féminines sexy qui savent exciter le désir masculin et remuer frénétiquement leurs corps, elles deviennent des travailleuses qui, entre rêve et désillusion, cherchent à maîtriser leur image, des femmes indépendantes qui savent qu'elles ne peuvent compter que sur elles-mêmes et qui luttent pour survivre dans un quotidien et des situations personnelles difficiles.

un miroir de notre monde et l'envers de nos images

Des situations d'entretien aussi brèves qu'intenses : le réalisateur a su prendre le temps nécessaire pour instaurer une relation de complicité avec les femmes qu'il interroge. Dans une parfaite économie de moyens et sans sentimentalisme aucun, des corps sont filmés : des corps en repos, des corps en souf-



Life

2011, 73', couleur, documentaire
réalisation : Patrick Epapè
production : Néon Rouge Production
participation : Ardèche Images Production

A Douala au Cameroun, Patrick Epapè filme le quotidien d'un groupe de jeunes femmes, danseuses professionnelles, engagées pour le tournage de clips musicaux ou pour des shows en boîtes de nuit. Ida, Poupina et Clarence s'efforcent courageusement de joindre les deux bouts, malgré les problèmes de santé de l'une, les relations conflictuelles avec les hommes et une société qui associe trop naturellement danse et prostitution.

Auxiliaires indispensables des stars de la chanson camerounaise (comme Prince Eyango) qu'elles accompagnent dans leurs concerts et leurs clips, les danseuses incarnent pour le public glamour et sex-appeal. Mais tenues affriolantes et déhanchés sexy cachent une réalité moins clinquante, et peut-être plus attachante. Clarence raconte ainsi comment le manque d'argent l'a contrainte à se prostituer et à avorter d'une grossesse non désirée. Toujours taraudée par les remords, elle lâche : "Je me dis que Dieu est peut-être fâché avec moi." Ida, elle, se sentant à l'étroit au Cameroun, évoque son rêve de devenir une grande star, qu'elle voudrait réaliser à l'étranger, en France pourquoi pas. Mais, en regard, **Life** met aussi l'accent sur le courage de ces jeunes femmes devant la dureté de la vie camerounaise, et les relations fortes qui les unissent. Fil rouge du film, le combat acharné d'Ida pour réunir les fonds nécessaires à l'opération que doit subir Clarence témoigne de leur solidarité. **D.T.**

A lire

De Nicolas Poupon : **Noir Foncé**, Ed. Même pas mal, 2011 ; **Le Fond du bocal** (tome 1 à 6), coll. *Drugstore*, Ed. Glénat, 2009-2011 ; **A la croisée**, Ed. Scutella, 2012.

arrêt sur image

Commentaire en dessins d'après des photogrammes extraits du film **Life** de Patrick Epapè, par Nicolas Poupon.



france, des corps en dialogue, le visage d'une femme allongée, un corps qui parle dans un clair-obscur apaisé. Sans illusion, avec la plus parfaite pudeur, elles racontent leurs vies : les problèmes d'argent, la difficulté d'être mère, la menace de la prostitution, l'avortement.
Ida devient la mère symbolique de Clarence, le corps de Clarence cache un mal dont on entend parler, mais qu'on ne voit pas. Qu'est-ce qu'un corps, qu'est-ce que l'image d'un corps, comment donner à voir ce qu'il éprouve ? Comment le corps parle-t-il et comment en parle-t-on ? L'opération gynécologique que doit subir Clarence est l'élément concret qui révèle la teneur des différents rapports de force, la violence d'une situation économique avec laquelle personne ne peut transiger. Trois femmes, et à travers elles, le portrait de la société camerounaise nous est proposé comme un miroir.
Life donne à voir la production camerounaise de spectacles et de clips que l'on peut percevoir comme autant d'images reprises ou réinterprétées de la culture populaire mondiale. Ici le dialogue entre local et global se tisse : au sein même de la contrefaçon, Epapè rend visible des pratiques d'images qui définissent un mode d'expression spécifique et une culture africaine du spectacle. Il est à l'affût de brèches dans des images que l'on a pris l'habitude de regarder avec condescendance, il est attentif à l'énoncé des désirs, il est à l'écoute des événements musicaux et rythmiques qui surgissent de manière inattendue au détour d'une séquence : la cohésion soudaine et joyeuse du groupe hommes-femmes au moment du visionnage d'un clip dont la production vient juste de s'achever.
Dans l'avant-dernière séquence, lors d'un spectacle qui a lieu pour la Journée de la femme – "Est-ce qu'on est clair aujourd'hui ? J'aime la femme, je respecte la femme", prévient le chanteur, – Ida et Poupina, en front de scène, se livrent à de vraies improvisations contrôlées, à des morceaux de bravoure dansés qui les font exister autrement que comme automates qui miment la gestuelle de pop stars iconiques et déshumanisées. La danse, enfin, comme dépossession et réappropriation de soi. Mais les derniers plans laissent en suspens le destin de Clarence : remise de l'opération, elle chante en guise de prière devant un bris de miroir dans lequel elle se regarde : "Je veux mon miracle aujourd'hui." Un orage éclate, la pluie tombe sur Douala et rend trouble la transparence de la vitre et de l'objectif qui tente de saisir une situation africaine complexe et incertaine. Le reflet et la vue se brouillent. **J. A.**



arrêt sur image
un doute s'installe

Commentaire d'un photogramme extrait du film Une Vie Normale – Chronique d'un jeune sumo de Jill Coulon, par Malika Maclouf.

La sueur ruisselle sur sa peau cuivrée. Les mains sont ouvertes, les muscles bandés. Takuya Ogushi guette le premier contact, plongeant ses yeux dans ceux de son adversaire. L'autre sumo, lui, est sereinement accroupi de l'autre côté du cercle de combat. Sûr de lui, il attend que s'élance le benjamin de l'écurie. Et Takuya se jette enfin sur la montagne humaine qui lui fait face. Les corps dénudés sont brunis par la fine poussière que diffuse le sol d'argile et de sable mêlés, et que colle la transpiration. Ils livrent en s'entrechoquant un bruit mat, absorbé par les parois de bois tapissant les murs de la petite salle d'entraînement.
Mais Takuya est à la peine. Malgré la rage qu'il jette dans l'affrontement, foulant aux pieds l'habituelle monotonie des entraînements, laissant exploser toute la frustration accumulée, il perd. Perd, et perd encore. Se fait hisser hors du cercle sacré, porté comme un enfant par son *mawashi*, l'épaisse ceinture de soie noire des lutteurs de sumo. Il s'ébroue, reprend sa place au sein du cercle de paille. Et se laisse déséquilibrer. Jeter dehors. Catapulter contre le mur. Déconcertés par l'impuissance du jeune homme, les autres élèves baissent pudiquement les yeux. Le coach Oshima, quant à lui, sirote son thé sans piper mot en observant les combats depuis son estrade parquetée. Dans quelques instants, la hargne de Takuya laissera place aux larmes. Des sanglots muets redoublés par le désarroi que retient le jeune sumotori depuis qu'il a rejoint à Tokyo, huit mois plus tôt, cette prestigieuse écurie si éloignée de sa ville natale d'Asahikawa. On voudrait le consoler mieux que ne le peuvent ces grands gaillards dévêtus, gênés par l'émotion de ce compagnon d'ordinaire si taciturne. C'est que l'on sait, pour avoir entendu Takuya psalmodier son hésitation, que l'univers qui les comble reste pour lui impénétrable. Fuis, Takuya ! Ose enfin écouter l'intuition qui te taraude ! Mais le jeune homme est pris dans la nasse. Son père lui a asséné, juste avant le départ : "Tu sais qu'il n'y aura plus de place pour toi si tu reviens ?" Que s'est-il passé entre le père et le fils, si empruntés l'un envers l'autre ? Takuya avait prévenu : "Depuis que ma mère est morte d'un cancer il y a trois ans, nous avons du mal à nous parler, lui et moi." Le choix qu'il se convainc d'avoir pris librement apparaît sérieusement contraint.
Quelques mois plus tôt, Takuya, fraîchement diplômé, est débarqué à Tokyo, un peu perdu dans cette grande pièce où cohabitent les lutteurs. On dort ensemble, on parle, on mange sans cesse, à l'excès. Takuya lui ne parle pas mais observe. La caméra suit son regard et





Une Vie normale
Chronique d'un jeune sumo

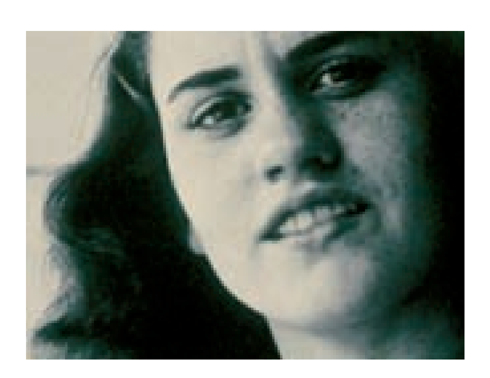
2009, 84', couleur, documentaire
réalisation : Jill Coulon
production : Quark Productions, Margot Films, NHK
participation : Planète

Takuya Ogushi, diplôme de fin de lycée en poche, a déjà onze ans de judo derrière lui. Mais son père le destine au sumo et le fait engager dans la fameuse écurie Oshima, à Tokyo, où il va être formé. Régime alimentaire, entraînement, premières compétitions, et, surtout, vie 24 heures sur 24 avec ses coéquipiers sumotori... Jill Coulon suit patiemment le jeune Takuya dans cette période d'apprentissage censée le mener à la gloire et la célébrité.

Le film est traversé par la voix off du jeune homme qui, sur le mode du journal de bord ou par le biais de conversations téléphoniques avec sa sœur, livre ses sentiments : nostalgie de sa ville natale et de ses amis, peur de décevoir son père en cas d'échec, envie de progresser. Mais au fil des mois, apparaissent le découragement et une certaine incompréhension de la discipline mentale et physique qu'implique le sumo. Car, dès lors que Takuya a intégré l'écurie Oshima, son existence va désormais répondre à une mécanique aussi contraignante qu'invariable, documentée ici avec précision : entraînements longs et épuisants, repas gargantuesques qu'il ingère pour se fabriquer littéralement un corps, corvées qu'en tant que plus jeune membre de l'écurie il doit effectuer pour ses coéquipiers. Cette vie planifiée pour les années à venir est-elle bien celle que désirait réellement Takuya ? N'a-t-il pas simplement fait plaisir à son père ? **D. T.**

communique son effroi à la vue des dimensions de l'un des plus imposants *rikishi* (littéralement "professionnel de la force"), échoué par terre, vêtu d'un simple caleçon à fleurs, et qui laisse couler au sol son énorme bedaine.
L'espoir affleure lorsque Takuya, recevant son nom de sumo, caresse l'idée de détenir enfin, par ce truchement, la clef de cet univers abscons. "*Kyokutaisei* signifie *grande étoile du matin*, pour me protéger des blessures et m'aider à monter dans le classement, se berce le jeune homme. Ça a plusieurs utilités. Je l'aime bien." Mais jamais plus, depuis qu'il a quitté Asahikawa, Takuya-Kyokutaisei ne sourit. Il essaie de croire ses aînés qui lui disent la chance qu'il a d'avoir rejoint cette prestigieuse écurie. Que ce n'est pas dur. Qu'il va devenir fort.
Comme lui, nous voilà happés par la magnificence des préparatifs du premier tournoi, celui des débutants. Les kimonos de soie ondoient, splendides. Les claquements des sandalettes de bois résonnent dans les couloirs tandis que les tambours ambulants annoncent l'épreuve dans les ruelles du quartier. Le *gyoji* revêt son habit et sa coiffe pour la cérémonie qu'il présidera et le *dohyo* prend forme : c'est sur cette plateforme d'argile tassée, édifiée à quelques dizaines de centimètres de hauteur et symbolisant la Terre, que s'affronteront les lutteurs. Les lumières de la salle s'allument, puis s'éteignent. Et voici Takuya, si frêle face à son adversaire – le *rikishi* moyen pèse 130 kilos quand la jeune recrue est encore dans la moyenne des mortels. D'emblée découragé par la tournure des combats, il confie à l'issue du tournoi : "Je n'arrivais à rien et avant de comprendre, j'avais déjà perdu. Eux ont tous fait du sumo à l'école. Moi je ne comprends rien au sumo."
La liste des doléances s'allonge et les doutes taraudent Takuya : "Nous sommes tout le temps ensemble, comme en colocation ou en pension. La vie de lutteur m'emmerde. Je suis tout le temps fatigué. Au début, j'arrivais à manger, maintenant je n'y arrive même plus. Je ne grossis plus. Je n'ai plus confiance, je me dis qu'il y a de meilleures façons de vivre. Si je m'arrêtais, je pourrais faire autre chose." Et puis : "C'est moi le plus jeune, je dois aider à la cuisine et faire les corvées des aînés", se plaint Takuya qui prépare des marmites entières, les sert à ses cothurnes, avant de desservir la table. Et comme Cendrillon, de dresser les lits sous les quolibets des aînés qui le trouvent lent et distrait. "Je lave aussi leur linge et leurs ceintures. Je n'ai plus de temps pour moi", confie-t-il à sa sœur aînée, depuis son téléphone qui clignote dans la nuit tokyoïte.
Le printemps fait brièvement refleurir l'espoir, au moment du tournoi d'Osaka, quand Takuya se hisse enfin dans le classement, avec ses cheveux plus longs qui lui donnent l'allure d'un professionnel. Mais l'optimisme est vite douché par la réalité. "Je n'arrête pas de perdre, de me blesser, enrage Takuya. Les entraînements sont devenus plus difficiles. Parfois, je pense partir. Mais si je partais maintenant, j'aurais l'impression d'avoir tout gâché. Je veux gagner mais je n'arrive à rien." Il s'applique, cherche des conseils stratégiques auprès d'un coach dont il n'obtient que de vagues indications. "Idiot ! l'apostrophe pour finir Oshima, ancien lutteur autrefois auréolé de son heure de gloire. Ne pleure pas, tu ne sues pas assez. Tu crois qu'ils font quoi, les autres ? Entraîne-toi !" L'ombre du père plane comme un aigle. Le veuf n'appelle jamais ; le fils espère qu'il pense à lui, qu'il se soucie de son sort. Ce n'est guère le poids des adversaires qui écrase Takuya, mais celui des espoirs paternels pesant sur ses épaules. Après que les larmes ont ouvert les vannes, le jeune homme, longtemps prisonnier de la publicité donnée dans sa ville natale à sa conversion forcée, ose enfin jeter Kyokutaisei, son double, au rebut. Quel soulagement ! "J'ai fait ma valise et sans le dire à personne, je suis parti. Petit à petit, je me suis rendu compte que ce n'était pas pour moi que je faisais du sumo, même si c'est moi qui ai décidé d'y aller, finalement. Je me suis dit que je pouvais faire autre chose de ma vie. J'ai envie de faire un autre travail, un travail normal, de manger normalement, d'avoir une vie normale." Un sain retour vers la vie. **M. M.**

A voir
jillcoulon.com





le deuil de l'amérique

Notes à propos du film **Diane Wellington** d'Arnaud des Pallières, par Sylvain Maestraggi.

Lorsque je me suis rendu à New York pour la première fois, j'ai été déçu. La ville me paraissait terriblement concrète, déglinguée. Comme une grosse machine rouillée. Elle n'avait pas la magnificence, la grandeur que j'avais espérées. Ce n'est qu'en rentrant en France, en allant au cinéma voir un film de Scorsese (tourné en fait à Boston et non à New York) et après lui d'autres films américains, que j'ai réalisé que ce pays, ce décor, à travers lequel j'avais voyagé au cinéma toute mon enfance, n'était pas un rêve, mais existait réellement. C'est alors que s'est produit le véritable choc.

Si au XVIIIe siècle, on envoyait les jeunes aristocrates anglais en Italie pour leur faire découvrir le berceau de la culture occidentale, pour qu'après des années de lecture des textes grecs et latins, ils se promènent dans les paysages de Virgile, d'Ovide ou de l'histoire romaine, au XXIe siècle, c'est aux Etats-Unis qu'il faudrait envoyer tout jeune Européen accomplir le Grand Tour. Quitte à provoquer une désillusion.

Car il y a avec l'Amérique, comme l'annonçait **Disneyland mon vieux pays natal**, un compte à régler. Dans ce film, daté de 2000, Arnaud des Pallières partait explorer le parc d'attractions de Marne-la-Vallée à la recherche d'une enfance supposée, celle à qui s'adresse l'univers de Disney, pour y rencontrer une tout autre réalité et de tout autres récits que ceux des studios américains. Que l'Amérique soit notre "vieux pays natal" signifie que nous avons grandi avec elle, imprégnés de sa mythologie portée et exportée par le cinéma, la bande dessinée, la musique. L'Amérique a bercé notre enfance. Pour la jeunesse européenne, depuis la Seconde Guerre mondiale, elle représente le pays du rêve. Mais arrivés à l'âge adulte, soit que la vie nous ait conduits à cesser de rêver, soit que l'on ait appris à connaître l'histoire des Etats-Unis, on ne peut plus rêver innocemment de l'Amérique comme on en a rêvé enfant, on ne peut plus ignorer la part d'injustice, de trahison, d'intérêt qui se cache derrière ce rêve, comme derrière toute existence.

C'est autour de ce moment de désillusion, de cette perte de l'innocence, que semblent tourner **Diane Wellington** (2010) et **Poussières d'Amérique** (2011) d'Arnaud des Pallières, comme avant eux son film sur Disneyland.

le rêve américain

Diane Wellington et **Poussières d'Amérique** forment un diptyque. Les deux films ont été conçus selon la même méthode : de brefs récits à la première personne composés de phrases données à lire sur fond noir et d'images d'archives provenant des Etats-Unis, images, entre autres, de la chasse à la baleine, de l'abattage des forêts, d'interminables banlieues résidentielles et de la conquête spatiale dans **Poussières d'Amérique**, images d'une petite ville de province dans **Diane Wellington**. Récits muets, mais accompagnés d'une bande originale de Martin Wheeler, de citations musicales et d'ambiances sonores. Si **Poussières d'Amérique** dure près d'une heure quarante, **Diane Wellington** ne dure que seize minutes, et n'est constitué que d'un seul récit. Quoique antérieur, il pourrait être un fragment détaché de **Poussières d'Amérique**, une séquence qui n'y aurait pas trouvé sa place, parce que possédant son unité propre.

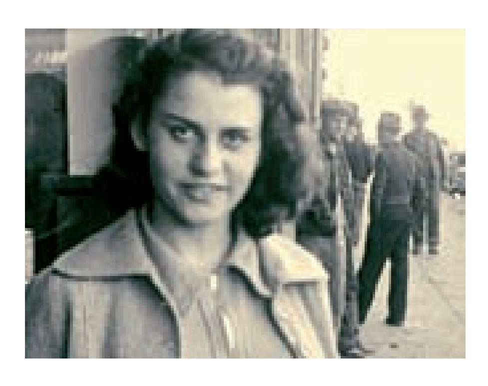
Les deux films relatent l'histoire d'un crime, crimes apparentés, mais d'envergure différente. Dans **Poussières d'Amérique**, c'est du crime de l'histoire dont il est question : l'exploitation de la nature et le massacre des Indiens, l'héroïsme de la conquête qui prend sa source dans la violence pour se résoudre quelques siècles plus tard dans le conformisme débilitant de l'*American way of life*, idéal vaniteux sous lequel se rassemblent le petit propriétaire creusant sa piscine et l'astronaute qui s'envole vers la lune. Dans **Diane Wellington**, il s'agit d'un fait divers dont l'origine est à chercher dans les mœurs et la mentalité d'une petite ville : la mort d'une jeune fille dans la solitude, oubliée par ses camarades de classe qui ne voyaient en elle qu'une représentante de la bourgeoisie et de leurs rêves d'ascension sociale.

Mais ces crimes après tout qu'ont-ils d'exceptionnel ? Qui y a-t-il là de proprement américain ? Massacrer un peuple, sacrifier une jeune fille ? Quelle société ne peut se reprocher de telles injustices ? La spécificité de ces crimes, c'est qu'ils ont le rêve pour complice, qu'ils sont le revers d'un rêve ou d'une fiction – de la grande fiction américaine, du grand récit épique : le "rêve américain", dont le cinéma, "l'usine à rêve", s'est fait le promoteur. Certes, à travers lui, l'Amérique a toujours pris en charge sa propre critique, mais pour renouveler à chaque fois d'un vœu pieux le pacte avec sa conscience, en rappelant les valeurs qui la fondent : liberté, égalité, succès, bonheur. Droits fondamentaux qui quand ils sont bafoués autorisent le héros de cinéma à se faire justice lui-même, à recourir à la sauvagerie pour restaurer l'ordre social. C'est la dimension cathartique du cinéma américain, faite de violence destructrice et de réconciliation. Mais l'horizon de la réconciliation – l'éternel *happy ending* qui viendrait couronner la "poursuite du bonheur" – appartient-il à la réalité ou à la fiction ? Et cette fiction qui voudrait purger la société de sa violence n'est-elle pas suspecte au contraire de l'exciter (que l'on pense au récent massacre d'Aurora dans une salle de cinéma), surtout si le rêve promis par la fiction ne se réalise pas, s'il se révèle être un cauchemar ou un mensonge ?

souvenirs d'enfance

Poussières d'Amérique s'ouvre sur le récit d'un mensonge : Christophe Colomb, qui avait promis une récompense au premier de ses marins qui verrait la terre, refuse de l'accorder au vainqueur sous prétexte qu'il l'a aperçue avant lui. Ce mensonge inaugural, le film le décline sous une multitude de petits récits qui sont autant d'histoires de résignations, de déceptions, de promesses non tenues, qui tapissent le revers du "rêve américain" : l'homme qui construit sa piscine ne veut plus de sa vie de famille une fois les travaux terminés ; la femme à qui son mari demande ce qu'elle veut pour son anniversaire répond qu'elle souhaite le divorce ; la mère qui sur son lit de mort désire se maquiller une dernière fois y renonce en contemplant son visage vieilli dans le miroir, et ainsi de suite.

La dimension infernale de l'idéal domestique est accentuée dans **Poussières d'Amérique**



par le contraste entre l'impression de bonheur transmise par les films de famille, et les souffrances ou les désirs confessés par les personnages. Les grands discours civilisateurs, les éloges de la compétition et du progrès, dont l'emblème dans le film sont l'abattage des arbres, leur découpage en rondins précipités dans des torrents, puis débités en planches prêtes pour l'édification du Nouveau Monde, ces discours qui justifient toutes les conquêtes, de celle de l'Ouest à celle de la lune, ne trouvent pas seulement leur contradiction dans les rires ou les lamentations de l'Indien, mais dans les bizarreries maladives qui se trament à l'intérieur de chaque foyer américain.
Les enfants sont nombreux dans **Poussières d'Amérique** et il est au moins une histoire de meurtre d'enfants, par un père qui ne peut plus subvenir à leurs besoins. Dans une société qui leur réserve une place privilégiée, les enfants sont l'objet d'un mélange ambigu d'espoir et d'envie. Ils sont le pivot de cet idéal qui se révèle ici sous un jour inquiétant.
Dans **Disneyland mon vieux pays natal**, Arnaud des Pallières comparait Disneyland au joueur de flûte de Hamelin qui fait disparaître tous les enfants de la ville sous un rocher. On ne sait pas si les enfants sont morts ou s'ils mènent une vie heureuse dans un autre monde. Cette ambiguïté du "rêve américain" se retrouve encore dans **Diane Wellington**. Lorsque Diane disparaît, les autres filles de sa classe plutôt que de s'inquiéter de son absence se mettent à rêver de ce dont rêve toute jeune fille de province : elles imaginent que Diane s'est enfuie avec un homme ou qu'elle est devenue actrice. Le rêve l'emporte sur la réalité, qui finira par se révéler plus terrible, plus étroite que toute fiction, provoquant la longue fugue en train de la fin du film, qui est comme un cri qui monte à travers les paysages pour éclater sur le rivage de l'océan.

récits contre fiction

Mais si le rêve, la fiction, sont complices de ces crimes, la désillusion n'est-elle pas salutaire ? Pour chacun de ses films, Arnaud des Pallières a cherché à inventer des formes de récit qui, tout en faisant appel aux ressources du cinéma, empruntent largement à la littérature. Le recours à la voix off comme instance narrative et la composition de récits à partir de citations d'œuvres littéraires lui sont familiers. Mais plus précisément qu'à la littérature, c'est à "l'art du conteur" que recourent les films de des Pallières, un art qui implique à la fois l'oralité et une forme particulière de récit. Dans un essai intitulé **Le Narrateur**, Walter Benjamin en a énoncé les traits distinctifs : entre autres, la transmission d'une expérience, la concision et le caractère énigmatique des récits qui restent ouverts à l'interprétation. Le conte de fées, "le premier conseiller de l'enfance", n'est qu'une des facettes de cet art, qui invite le petit auditeur à trouver son chemin dans la forêt de l'existence.
Dans **Disneyland mon vieux pays natal**, Arnaud des Pallières avait déjà construit une séquence autour d'un de ces récits dont Walter Benjamin s'est fait le narrateur : *Le Mouchoir*, extrait de son recueil de nouvelles, **Rastelli raconte...** Si certaines de ces caractéristiques du conte se retrouvent dans les récits de **Poussières d'Amérique** et de **Diane Wellington**, la valeur initiatique du conte de fées semble laisser entièrement la place à une sombre perversité. Ces récits sont des "contes cruels", trop ancrés dans la banalité du quotidien pour accéder à la dimension de tragédies. Plutôt que d'acheminer les personnages vers la maturité, ils les confrontent à de terribles impasses. Mais peut-être est-ce la nature des contes modernes, ceux d'un monde déserté par les fées, et les dangers qu'ils exposent ne sont pas moins riches d'enseignements.
D'un point de vue cinématographique, l'intrusion de cette forme de narration dans le montage du film donne libre cours à la puissance métaphorique de la parole, à la faculté de la voix de projeter un récit parmi des images qui ne le représentent pas. Avec la seule réserve que la parole est ici donnée à lire et non à entendre.
Diane Wellington est construit à partir d'images d'archives des années 1930-1940 (peut-être un peu plus anciennes pour certaines), tournées essentiellement dans les rues d'une petite ville des Etats-Unis. L'action se déroule dans le Dakota du Sud, dans un environnement rural. Les hivers y sont rudes. Si l'on ne peut s'empêcher de penser aux **Raisins de la colère** de John Ford, ces images anonymes évoquent plus directement les photographies prises par Walker Evans ou Ben Shahn dans le cadre de la FSA (Farm Security Administration), organisation constituée par Roosevelt pour remédier aux désastres de la Grande Dépression. Loin de la plénitude et de la lisibilité des images d'Hollywood, ces

A voir
cnc.fr/idc :
Portrait incomplet de Gertrude Stein
(coll. Un Siècle d'écrivains),
d'Arnaud des Pallières, 1999, 46'.
sylvainmaestraggi.com

Diane Wellington

2010, 16', couleur, fiction
réalisation : Arnaud des Pallières
production : Les Films Hatari, Arte France, Ciné Cinéma, Le Fresnoy/Studio national des arts contemporains
participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (Cnap)

A travers l'adaptation d'un court récit soumis à Paul Auster par Nancy Peavy, **South Dakota**, c'est à une ode au cinéma muet qu'Arnaud des Pallières semble ici nous convier. Montage d'archives comme sorties de l'Amérique de Roosevelt, un piano bientôt remplacé par le bourdon d'une musique électronique, et, chargés de dérouler *l'histoire* de Diane Wellington, des cartons aussi réguliers que concis.

Diane Wellington semble d'abord user d'une méthode désormais convenue, fondée sur un usage disjonctif du montage, entre une narration écrite (cartons), des images comme illustratives, sans lien direct avec ce que le film paraît vouloir nous raconter, et les enjolivures d'un piano. La permanence de leur éclatement ouvre entre eux une béance où s'inscrivent, par imaginaire, les personnages invisibles de cette histoire. L'habileté du film de des Pallières consiste néanmoins à démultiplier cette béance, à surmonter cette absence figurative d'une absence seconde, celle de Diane Wellington, disparue un beau jour sans laisser d'adresse. Mieux, à décrire, par le biais de ce redoublement, la mutation qualitative de cette absence, quand on apprend que cette "désertion" cache une histoire sordide. De là, sans doute, que les portraits d'archives fassent place bientôt à des routes qui défilent sans fin : comme si l'indifférence se changeait en l'affirmation continuée, effarée, d'une douleur. **M.C.**

images documentaires renvoient à quelque chose d'invisible. Parmi les visages souriants qui lui sont présentés, elles laissent au spectateur le soin de deviner où sont les innocents et où sont les coupables. Nous n'avons plus affaire au corps glorieux de l'acteur, mais à de fugaces fragments de vie dont la vérité reste secrète.
Le récit, lui, nous est donné à lire sous la forme de courtes phrases qui apparaissent à l'écran. Il ne s'agit ni de cartons à la manière du cinéma muet ni d'une voix off, mais d'une voix silencieuse qui s'adresse à nous à la première personne et résonne dans notre l'esprit, par l'intermédiaire de la lecture, comme s'il nous était donné de l'entendre. Une voix qui se singularise par son rythme, l'alternance plus ou moins rapide du texte et des images, le découpage des propositions, leur répercussion sur ce que l'on voit, coïncidence ou interruption, suspension, attente, relance. En donnant ainsi le texte à lire, Arnaud des Pallières ramène l'expérience du cinéma, celle de partager l'écoute et la vision d'un film avec une salle entière, au sentiment d'intimité qui n'appartient qu'au livre. Par cette opération, il met le cinéma, art du collectif, au singulier.
Diane Wellington, comme **Poussières d'Amérique**, suscite dès lors une forme d'empathie qui s'éloigne de l'identification avec les personnages à laquelle nous a habitués le cinéma américain. Que l'on se souvienne du magnifique discours de Tom Joad (Henri Fonda) à la fin des **Raisins de la colère**, justement. Avant de disparaître, Tom Joad promet qu'il sera toujours là où l'on se bat contre l'injustice, qu'il n'est pas un individu isolé, mais qu'il fait partie d'une âme collective. Ce discours galvanise le spectateur en l'invitant à se reconnaître dans cette âme collective. La grande fiction, pour le meilleur ou pour le pire, est toujours intégratrice. Mickey nous tend les bras à l'entrée de Disneyland et, sur d'immenses pelouses, des maisons uniformes s'apprêtent à accueillir l'Américain moyen.
Chez des Pallières, au contraire, singularité, intimité, solitude de la lecture, renvoient à la solitude des personnages : solitude de Diane Wellington, révélée par le récit ; solitude du narrateur qui écoute l'histoire qui lui est rapportée par sa mère. Au discours cathartique de la fiction, à la promesse de rédemption collective, le cinéaste oppose une multitude de micro-récits discordants, de contes cruels, énigmatiques, irrésolus.
Si Walter Benjamin, cité dans **Drancy Avenir**, film réalisé par Arnaud des Pallières en 1997, invitait l'historien à se dégager de la vision des vainqueurs pour "prendre l'histoire à rebrousse-poil", le cinéaste, lui, par ces opérations et ces choix narratifs, applique ce précepte à la fiction. Histoire et fiction d'ailleurs c'est tout un, si la distance entre les deux n'est pas maintenue par les grains de poussière d'existences insolites qui font grincer la grande machine du récit. **S.M.**



ceux qui vont à l'abattoir

En Normandie et en Bretagne, des usines géantes transforment 24 heures sur 24 les bêtes vivantes – vaches, porcs ou poulets – en barquettes de viande sous film plastique destinées aux supermarchés. Dans ces sites industriels ultramodernes se concentre une extrême violence, celle faite aux bêtes tuées à la chaîne et celle faite aux ouvriers qui y travaillent dans des conditions insoutenables. C'est à ces centaines d'hommes et de femmes issus des vertes campagnes environnantes que la réalisatrice Manuela Frésil donne la parole de manière chorale et par moment même chorégraphique. Aboutissement d'un long travail cinématographique sur le rapport à l'animal dans notre société dominée par l'agro-industrie, Entrée du personnel a reçu le grand prix de la compétition française au FID-Marseille 2011.

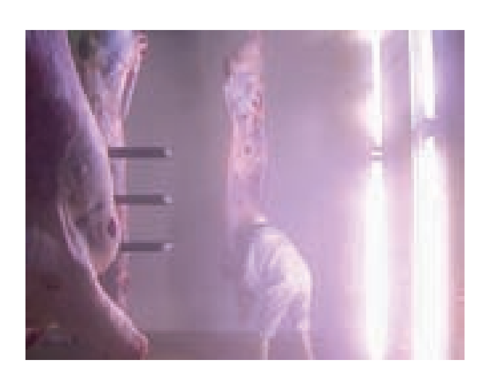
Quand avez-vous commencé à travailler sur le projet de **Entrée du personnel** ?
J'ai mis sept ans à faire le film. Pour moi, les films sont comme des poupées russes et un projet en engendre souvent un autre. J'ai réalisé un film sur un élevage industriel (**Si loin des bêtes**, 2003, Arturo Mio/Arte) suite à un autre film sur le mythe de la vie à la campagne (**Notre campagne**, 1999, Amip/Arte). Cela m'avait amenée en Bretagne à rencontrer des gens qui étaient pris dans le système agro-industriel de production. Un éleveur de porcs, bouleversé d'être accusé de maltraiter les bêtes, m'avait fait venir dans son exploitation. Les conditions de vie des bêtes que nous avons observées étaient épouvantables mais il ne le voyait pas. Mon premier film portait sur le malaise de ces éleveurs que le système industriel empêche d'être vraiment des éleveurs. J'étais alors entrée dans les abattoirs pour filmer l'aboutissement du processus.

Vous avez donc commencé à filmer dans les abattoirs il y a plus de dix ans ?
Oui, nous étions en 1999, en plein dans le scandale du poulet à la dioxine, qui succédait à celui de la vache folle. La filière du porc était fragilisée par une affaire de peste porcine en Espagne et au Danemark. L'union européenne mettait en place des directives sur le bien-être des animaux et la traçabilité. Les industriels, notamment les Bretons, étaient encore très fiers de "nourrir la planète", le grand enjeu depuis les années 1960, et très fiers de la modernité de leurs dispositifs. En rencontrant les ouvriers des abattoirs, je leur ai posé la même question qu'aux éleveurs : "Qu'est-ce que ça vous fait de faire ça aux bêtes ?" Mes interlocuteurs qui étaient des syndicalistes ont répondu que ce n'était pas leur problème. Eux, ils travaillaient à l'emballage, à la découpe ou dans le secteur frigorifique. Sur une usine de 2 500 salariés, seulement 35 sont à la tuerie, les autres travaillent la viande. Mais tous se plaignaient de douleurs aux épaules, aux muscles. Moi, j'ai été frappée du fait qu'ils souffraient à l'endroit même où ils découpaient les bêtes.

Les plaintes de ces travailleurs des abattoirs ont-elles été à l'origine de ce nouveau projet de film ?
Oui, j'ai été bouleversée de les entendre raconter ce qu'ils vivaient sur la chaîne, je n'imaginais pas que c'était aussi dur. On prétend qu'il n'y a plus d'ouvriers en France. En fait, il y en a encore beaucoup mais pas forcément là où l'on pense. Ils sont concentrés dans les zones rurales ou à la grande périphérie des zones urbaines. Les cadences n'ont pas cessé de s'accélérer et le travail à la chaîne, en tout cas dans ce secteur, est bien pire qu'il n'a jamais été. Une femme m'a parlé en pleurant d'une calcification à l'épaule qui l'empêchait de bouger. A son aspect, je la croyais près de la retraite, elle n'avait que 40 ans ! En agro-alimentaire, la France est le deuxième exportateur de viande de l'Union européenne, le troisième du monde. La recherche de compétitivité sur le marché international pousse en permanence à l'accélération des cadences, jusqu'à l'extrême limite. Dès les premiers entretiens avec les ouvriers, j'ai été touchée par la puissance de résistance de leur parole. Certes, ils sont enfermés physiquement et socialement dans cette usine qu'ils ne veulent pas quitter car chômer serait pire que tout. Mais ils ne sont pas dans une aliénation qui ferait d'eux les complices de leurs bourreaux. Ils sont très conscients de leur situation. Aussi détruits qu'ils soient, Ils savent bien où ils en







sont et ils le disent d'une manière très belle. Mais pour moi, il était hors de question de faire du cinéma direct.

Rejetez-vous le principe même du cinéma direct ?
Non, en fait j'aime beaucoup le regarder mais je n'aime pas le faire. La responsabilité que l'on prend vis-à-vis des gens qu'on filme me met très mal à l'aise. Même si j'avais réussi à convaincre quelques travailleurs de prendre le risque de témoigner face à la caméra, je n'aurais pas voulu travailler en cinéma direct. C'est un dispositif qui risque de nous conduire les uns et les autres dans un endroit où nous n'avons pas décidé d'aller. De plus, je crains de ne pas parvenir à capter quelque chose d'intéressant, d'être dans une forme de portrait hagiographique un peu benêt. Il faut admettre que le cinéma fonctionne, quoiqu'on dise, dans une mise en scène de la cruauté.

Est-ce le réalisateur qui est cruel ou la réalité qu'il filme ?
Ce qui fait un film, c'est la cruauté du monde. Le cinéma est un art du récit et le récit se bâtit sur des obstacles et des dépassements. En fiction, ça ne pose pas de problème mais en documentaire, ça me fait peur. Je n'aime pas prendre un engagement vis-à-vis des gens si je ne suis pas sûre d'être en mesure de le tenir. J'ai très peur pour les gens que je filme. Dans ce film, il ne s'agissait pas de raconter l'histoire d'une personne mais celle de tous, car ils racontaient tous la même histoire. Ils étaient tous pris dans un destin qui leur paraissait sans échappatoire.

Est-ce ainsi que vous en êtes venue à une écriture chorale ?
Oui, l'histoire que je voulais raconter était celle de tous ces travailleurs, pris dans une multitude d'usines à la fois. Dès le départ, je savais que je ne pourrais pas tourner dans une seule usine car je n'aurais jamais pu convaincre un directeur d'abattoir de me laisser tourner en totale liberté avec ses ouvriers pendant quinze jours dans ses locaux ! Au total, nous avons tourné à l'intérieur de huit usines, auxquelles s'ajoutent six ou sept autres usines pour les extérieurs. Les tournages étaient toujours très brefs. Nous allions à la pêche sans repérage, au début sans savoir du tout ce que nous trouverions. Après, avec le temps, comme toutes ces usines sont organisées sur le même modèle, nous parvenions à anticiper.

Certaines scènes de travail à la chaîne sont dignes des **Temps modernes**. Comment se passent les tournages à l'intérieur des usines ?
Pendant les tournages, nous sommes toujours accompagnés par un cadre de l'usine qui contrôle nos images. Je suis obligée de jouer un jeu qui brouille un peu les cartes afin que l'opérateur puisse tourner avec plus de liberté. Mon chef opérateur, qui est aussi mon compagnon, a le talent de se rendre invisible ! Mais nous travaillons nécessairement en pirates. Lorsque j'enseigne le documentaire, que ce soit à la fac, à Lussas, au GREC, j'insiste sur le fait que filmer est une expérience partagée avec les gens qu'on filme. Mais moi-même, pour embrasser ce sujet, j'ai dû mettre entre parenthèses un certain nombre de normes théoriques et morales que j'enseigne. Cela me met dans une situation très désagréable. Si vous annoncez au directeur d'une usine un sujet sur la souffrance, vous n'y entrerez jamais. Il ne s'agit pas non plus de mettre en danger dans son emploi le cadre qui nous accompagne. La solution est de rendre les images tout à fait anonymes. Aucun indice ne permet de savoir où tel plan a été tourné.

Comment ont été élaborés les textes qu'on entend en off ?
D'emblée, en écoutant les ouvriers parler de leur vie, j'ai été saisie par la beauté de leur langage, j'ai perçu une parole poétique sur le réel. Il suffisait de la mettre par écrit pour que cela devienne de la littérature. J'ai commencé dans diverses usines par enregistrer en son seul quatre-vingts entretiens que j'ai tout de suite retranscrits. A partir de là, j'ai fait un travail de montage et de réécriture. La deuxième étape consistait à monter, à condenser comme dans un alambic, à décanter mais en m'interdisant d'inventer. Par ma formation, je suis monteuse. C'est peut-être ce qui explique mon malaise vis-à-vis du cinéma direct car le montage est la réécriture du réel. Il y a tout de même dans le film quelques moments de cinéma direct comme l'interview du tueur de porcs. Nous l'avions tournée dans un abattoir pour le précédent film et ce monsieur étant parti à la retraite depuis longtemps, il ne risquait plus rien. Mais le projet du film ne pouvait pas reposer entièrement sur une série de petits miracles.

La parole ouvrière vous a paru poétique. De quel point de vue ?
Quand on sait très bien où l'on en est, qu'on est très centré sur ce qu'on veut dire, le langage en un sens dépasse la pensée. Par exemple, un homme me dit : “Non, je n'ai pas gardé de relation intime avec la volaille.” C'était en réponse à ma question : “Est-ce que vous avez gardé des amis ?” Cela dit beaucoup sur cette relation intime avec la chair. J'ai trouvé que, particulièrement dans le secteur de la volaille, cette relation avait quelque fois un côté obscène, toute cette chair rose avec ces trous béants, cette accumulation de viscères...

Vos principes de mise en scène avec très peu de sons synchrones se sont-ils tout de suite imposés ?
Oui, je voulais que la voix off soit déconnectée de la personne qu'on voit à l'image. Mais au montage, ça nous a posé beaucoup de problèmes. J'ai travaillé avec un monteur très expérimenté mais il nous a fallu plusieurs semaines pour empêcher que la parole absorbe le visage, pour empêcher que le spectateur attribue automatiquement les mots entendus à la personne filmée, ce qui aurait été une trahison insupportable. Il fallait trouver une écriture qui fasse sentir que la voix n'appartient pas à cette personne qu'on voit mais à une personne qui lui ressemble. Notre travail avec les comédiens a aussi été très difficile car je ne voulais pas non plus qu'on sente que cette voix avait été réécrite.







Entrée du personnel

2011, 59', couleur, documentaire
conception : Manuela Frésil, Rania Meziani, François Christophe, Edie Laconie
réalisation : Manuela Frésil
production : Ad Libitum, Mil Sabords, Télénantes, Yumi Productions
participation : CNC, CR Haute-Normandie, CR Pays-de-la-Loire, CG Côtes d'Armor, ministère de la Culture et de la Communication (DGP), Procirep, Angoa

Filmés sur leur lieu de travail dans la répétition des gestes quotidiens, les travailleurs des abattoirs industriels parlent de leur souffrance. A l'usure accélérée des corps due à des cadences presque insoutenables, s'ajoutent les cauchemars, le stress, la peur des accidents, l'angoisse d'un horizon bouché. Heureusement, nous sommes entre Normandie et Bretagne, et le bord de mer est là pour les moments de détente, pour la retraite tant espérée.

L'image est saisissante : sous l'éclairage au néon d'une usine qui jour et nuit transforme les bêtes vivantes en barquettes de viande, la chair des animaux rencontre brutalement celle des hommes. Largement mécanisé, le travail d'abattage et de boucherie n'en est pas moins dangereux, bruyant, traumatisant, abrutissant. En voix off s'entendent les témoignages d'ouvrières et d'ouvriers qui racontent ce que ça fait à la chair et à l'âme de passer sa vie là, à côtoyer les bêtes que l'on tue, que l'on débite à la hache ou au couteau et que l'on emballe pour les vendre – en promotion – dans les supermarchés. A l'exception des syndicalistes qui ont pris le risque d'être à l'image, les témoignages anonymes forment un chœur de toutes ces vies broyées. Posant à l'extérieur de leur usine, certains ouvriers miment dans une sorte de chorégraphie ces gestes qu'ils effectuent des milliers de fois par jour et auxquels ils refusent que leurs vies se réduisent. **E. S.**

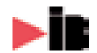
Ces textes se situent entre l'oral et l'écrit. On n'entend pas de bégaiement, pas l'hésitation d'une pensée qui se cherche.
C'est une des premières choses qui m'avait frappée dans les paroles entendues, leur netteté, l'absence d'hésitation. Les personnes étaient la plupart du temps des syndicalistes, ou des syndiqués. Leur pensée ne se cherchait pas, elle s'était trouvée.

Comment vous est venue l'idée de pousser la théâtralisation jusqu'à mettre en scène ce moment de mime collectif devant l'usine ?
A partir des années 2000, entrer dans les usines est devenu beaucoup plus difficile. Il nous a fallu une année entière pour obtenir la dernière autorisation qui nous manquait. Comme on ne savait pas si on l'obtiendrait, il fallait trouver des solutions. L'usine étant une forteresse, je voulais aller au pied de ses murs filmer l'impossibilité d'y entrer. Comment mettre en scène cette idée un peu abstraite ? En discutant avec les syndicalistes, l'idée s'est précisée de les photographier à l'extérieur, au plus près de la limite autorisée, tels qu'ils sont, non dans l'usine, mais dans la vie. Certains sont venus habillés en sportifs, en syndicalistes, mais ça s'est vite épuisé. Et c'est à ce moment qu'est venue l'idée de leur faire faire le geste du travail à vide. Car le travail – même s'il n'occupe que 35 heures par semaine – envahit toute leur vie. S'ils n'avaient pas été protégés par leur mandat syndical, ils auraient pris de gros risques.

Par rapport à vos films précédents, votre démarche s'est-elle radicalisée ?
Oui. A l'exception de mon film de fin d'études à la Fémis, **Terre-Neuvas** (1993), c'est le seul film où j'ai fait exactement ce que j'ai voulu. Dans tous les autres films que j'ai réalisés pour la télévision, j'ai fait des concessions. Là, je suis allée où je voulais aller. Nous avons reçu du CNC une aide au court-métrage mais, malgré le prix au FID, aucune télévision ne l'a retenu.

Vos prochains projets ?
Mon cycle "paysans et travail" est achevé. Je travaille en ce moment sur la sexualité des femmes africaines immigrées, plus précisément sur la transmission de la féminité dans l'immigration. Ce sujet qui me tient depuis longtemps à cœur m'a conduit à me rapprocher d'associations de femmes africaines. Faire comprendre qu'il y a de l'amour, de la séduction, du désir dans des situations qu'on imagine très aliénées, ça me passionne. Je réfléchis à un autre sujet tout à fait différent : le tribunal administratif. Je voudrais, grâce au cinéma, rendre concrète l'idée très abstraite de la séparation des pouvoirs. Le tribunal administratif est un véritable contre-pouvoir et c'est très important les contre-pouvoirs ! Ce qui m'est devenu évident après **Entrée du personnel**, c'est qu'il ne faut pas renoncer à raconter les choses qu'on ne peut pas capter en direct. Qu'il s'agisse de la transmission de la féminité chez les femmes africaines ou du tribunal administratif, l'important ne se donne pas à voir.

Propos recueillis par Eva Ségal, avril 2012



Film retenu par la commission *Images en bibliothèques*

Entrée du personnel montre des mains au travail, des mains qui font inlassablement les gestes de dépecer, de scier, de désosser. Des gestes répétitifs qui doivent s'enchaîner au rythme toujours plus rapide exigé par les contremaîtres de ces grands abattoirs industriels. Puis, décalé, intervient le passage à la voix off. Ces récits qui disent la fatigue, le dégoût, l'usure et la souffrance au travail sont écrits, travaillés, construits et dits par des comédiens. Aux images terribles du travail à la chaîne se superposent donc les récits distanciés et souvent cauchemardesques des ouvriers. Cette distance permet à la réalisatrice de renforcer son point de vue militant, et donne au spectateur une place pour la réflexion.

Sylvie Astric (BPI, Paris)



arrêt sur image
gros plans

Commentaire d'un photogramme extrait du film **Monsieur M, 1968** d'Isabelle Berteletti et Laurent Cibien, par Judith Abensour.

murs

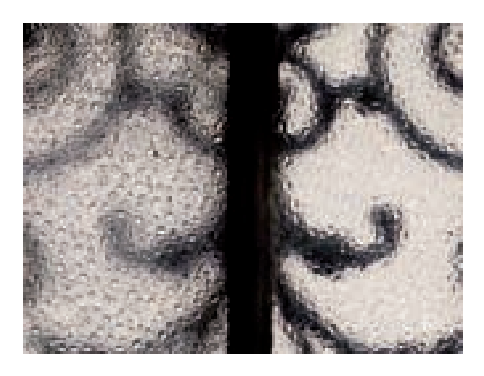
Filmée en gros plan : la porte d'un pavillon de banlieue en brique. Numéro 31. La caméra s'attarde le long des murs : un mur en brique, un mur peint en bleu, un mur abîmé, troué, fissuré en pierre blanche, un mur recouvert de mauvaises herbes. Des surfaces, des matières, des crevasses. En très gros plan, les repères se perdent entre verticalité et horizontalité : le mur est une surface sur laquelle viennent s'inscrire les lignes qui pourraient cartographier les différents trajets effectués par Monsieur M, trajets scrupuleusement décrits, jour après jour, dans son agenda de la marque Consul.
En date du 4 janvier 1968 : "Vers14h30, mère et moi sortons malgré un temps gris et froid à Romainville et Bagnolet pour voir les travaux de l'autoroute A3. En passant à la mairie de Bagnolet, nous entrons au Prisunic Forza où mère achète 2 paquets de galettes coco, 1 franc 40 le paquet et un paquet de levure, 1 franc. Itinéraire détaillé : A. Montreuil : rue Rochebrune, Baudin, des Epernons, des Chantereines, du Ruisseau
B. Romainville : avenue Berlioz, boulevard Edouard Branly, échangeur, rue Arago joignant rue Racine
C. Montreuil [...] Première sortie de l'année 1968. Nous sommes de retour vers 17h15."
Ces premiers gros plans du film en appellent d'autres, ils se répondent, un système se met en place.

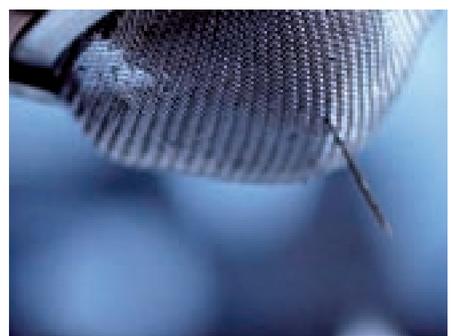
la page du carnet, la peau, le papier peint

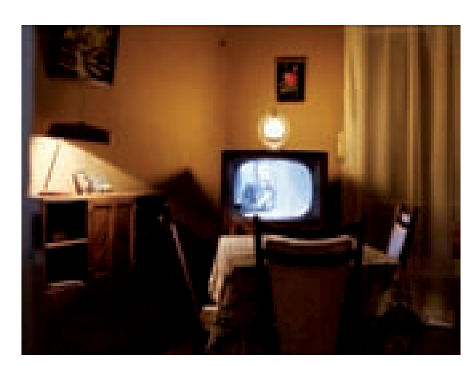
La voix de Monsieur M est monocorde. C'est l'histoire d'un homme sans visage, sans amis et sans histoires qui décède et qui laisse derrière lui des dizaines de petits carnets dans lesquels il a rigoureusement noté et consigné les faits et gestes de sa vie ordinaire. Les deux réalisateurs, Isabelle Berteletti et Laurent Cibien choisissent pour reconstituer la routine obsessionnelle de ce vieux garçon, cartographe à l'Institut Géographique National, de mettre en scène l'année 1968, l'année, paradoxalement, de tous les bouleversements.
Choqué par les événements, grèves et manifestations qui désorganisent l'ordre social, Monsieur M tombe malade. Il est sur le point d'en faire une jaunisse. Tout repose sur la confluence et le décalage entre ordre et désordre, entre image et son, entre passé de l'image d'archive et présent de la reconstitution.
La pathologie obsessionnelle de Monsieur M, rasant les murs et habitant avec ses parents, nous est familière. Le film travaille à la faire exister sans représentation spécifique ou incarnée du personnage. Ce qui prime, ce sont les surfaces comme autant de projections de la perception à l'œuvre : le mur, la page du carnet sur laquelle vient s'inscrire une écriture fine et régulière, le papier peint terni au motif papillon, les anfractuosités de la peau vue de près au moment où elle attend l'intrusion d'une aiguille salvatrice. Autant de très gros plans qui traduisent une perception étriquée et myope du réel, comme si le repli sur les détails du monde pouvait constituer une attitude protectrice face aux grands bouleversements et soubresauts qui l'assaillent. Nous avons tous éprouvé le moment où l'obsession se fait rassurante.

la carte de géographie, une autre surface, un autre temps

L'anonymat de Monsieur M permet à chacun d'entre nous de se retrouver en lui. Nous vivons tous les grands événements historiques de notre temps par le petit bout de la lorgnette. Même à l'heure de la médiatisation et de la circulation vitesse grand v des informations, nous n'avons des événements qu'une vue partielle, individuelle et particulière.
Mai 1968, ce sont les actualités que Monsieur M regarde à la télévision le soir, images devenues après coup images d'archives. Mai 1968, c'est la crise de la vésicule qui se déclenche en lui. Mai 1968, c'est la grève de l'IGN votée jusqu'au 5 juin. L'invasion de la Tchécoslovaquie, c'est le jour où Monsieur M et mère changent la décoration du salon. Nous en sommes tous là de notre rapport aux événements. Comment appréhende-t-on un événement ? Comment vivre un événement ? Serait-il autre chose que des images qui viennent se frotter à notre vie dans tout ce qu'elle a de plus banal et de plus ordinaire ?
Les employés de l'IGN sont filmés en train de travailler. Des images en noir et blanc retracent les techniques d'hier : à partir de photos aériennes, le cartographe sélectionne certains éléments. Un stylet, rattaché mécaniquement







Monsieur M, 1968

2011, 55', couleur, documentaire
réalisation : Isabelle Berteletti, Laurent Cibien
production : Lardux Films, Ina
participation : CNC, Procirep, Angoa

Que s'est-il passé en 1968 ? La réponse se trouve dans l'agenda de monsieur M, retrouvé après sa mort par les voisins-réalisateurs. Honorable citoyen de Montreuil, dessinateur de cartes pour l'Institut géographique national, célibataire discret, monsieur M y a consigné d'une écriture appliquée tous les faits remarquables de son quotidien : itinéraires, émissions télévisées, achats, toilette... un monde où la révolte ne grondera pas.

Dans **Monsieur M, 1968** tout est affaire d'échelle : les vastes horizons du monde sont réduits aux dimensions d'une table à dessiner, puis stockés dans le dédale des archives de l'IGN ; les grands bouleversements de l'histoire sont vus par la lorgnette d'un individu qui s'applique à maintenir dans sa vie la plus stricte répétition – sur une trajectoire qui va de la maison au bureau et du bureau à la maison ; l'avenir est décortiqué par des prophètes de télévision (archives de l'INA à l'appui) qui semblent déjà retarder d'une saison. Avec beaucoup d'humour le film interroge nos représentations de l'espace et du temps, dont les distorsions trahissent une volonté à la fois vaniteuse et redoutable de tout voir, de tout prévoir, de tout contrôler. En filigrane sous cette approche fantasque et sarcastique, un documentaire fascinant sur l'évolution des techniques cartographiques des années 1950 à nos jours, de la carte soigneusement détaillée à la main jusqu'aux univers parallèles de la 3D. **S. M.**



Film retenu par la commission *Images en bibliothèques*

Que reste-t-il d'une vie ordinaire ? Le film tente de rendre compte de ce qu'a été la vie quotidienne et répétitive d'un homme, Monsieur M, une vie en retrait dans un moment symbolique de l'Histoire, mai 68, emblème de la modernité à venir. Comme si la "grande Histoire" n'interférait nullement sur l'histoire d'anonymes, qui traversent les événements sans laisser de traces, telles des ombres oubliées. Le film superpose différentes strates d'images : archives de l'année 1968, prises de vue actuelles des lieux décrits dans les carnets de Monsieur M, images de vidéosurveillance... Les écrans (ordinateurs, postes de contrôle) et les mots se multiplient, se chevauchent, se brouillent, dans un incessant aller-retour entre passé et présent. Cet essai poétique brouille les pistes, bouscule notre perception linéaire de la vie et des événements, notre rapport au quotidien et au temps. Le film semble nous plonger dans une sorte de torpeur tranquille et banale, mais bruisse de questionnements.

Jean-Marc Lhommeau
(Bibliothèque municipale, Le Plessis-Trévise)

à l'outil qui permet de visionner la photo, va faire le tracé. Attention microscopique du regard, concentration et rigueur du geste sont exigées. Les mêmes lieux que ceux d'autrefois sont filmés en couleur et au présent. Les réalisateurs font revenir à l'IGN les employés d'hier et leur font refaire sur place les gestes de leur carrière passée. Ceux d'aujourd'hui comparent leurs méthodes avec celles d'antan : le passage a eu lieu d'un dessin manuel ou mécanisé à une technique numérique. Ces effets de décalage entre passé et présent font dialoguer les époques et rejouent les écarts entre un ici et un ailleurs, écarts manifestes dans la carte géographique ou dans la carte postale. Monsieur M a beau être attaché à un ici répétitif et routinier, il cartographie au 1/50e la lointaine île Malékoula en Océanie et il lit attentivement les cartes postales envoyées par ses collègues, sensible à la présence évanescente de ces voix venues d'ailleurs. A l'aune de ces terres lointaines et des changements d'échelle, les parcours et trajets du quotidien évoqués dans le film sont perçus différemment. Ils se manifestent selon un principe de dérive ludique et poétique débouchant sur une nouvelle psycho-géographie.
L'expérience de perception est certes affaire de temps et d'espace, mais elle est aussi indissociable des techniques d'images et des machines de vision. Les réalisateurs, sur un mode qui peut faire penser au cinéma d'Harun Farocki, ont plaisir à filmer les différents mécanismes et les différents types d'images. La fin du film fait évoluer le propos ; des trajets virtuels sont représentés selon une esthétique inédite inspirée des nouvelles images et de Google Earth. Des techniques des images à la technique en général, le film revient sur l'opti-

A voir
lardux.com
Sur Isabelle Berteletti :
lequanninh.net/helios
Sous la direction de Judith Abensour :
Réactivations du geste, coll. *Ecrits*, Le Gac Press, 2011.

misme des Trente Glorieuses et son idéologie du progrès.

la passoire à thé

Méditation poétique sur notre modernité, le film est avant tout un exercice de montage conçu comme une composition musicale. Le texte des carnets, véritable ready-made poétique, a un rythme et une musicalité qui servent de modèles tant pour le montage que pour la bande son. L'alternance entre répétition et invention de motifs est la structure récurrente pour l'agencement des plans et pour la musique, jeu de résonance entre cordes pincées, grattées ou frappées.

"9 juin : soirée. Je débouche avec une aiguille la passoire à thé", une activité qui, à force de vouloir recréer un ordre, amène le désordre de la folie. Sur ces images, un discours du général de Gaulle qui tente de rétablir l'ordre politique dans le pays, tout en exaltant le progrès technique et en regrettant l'éventuelle aliénation de l'homme par la machine. Mais qu'il s'agisse de politique, de montage ou de musique, l'ordre et le désordre sont des notions réversibles, en constante circulation. La passoire à thé devient le système grillagé à partir duquel se mesure le désordre, la portée musicale à partir de laquelle se détachent des événements musicaux, la norme qui permet d'évaluer les écarts et les retournements.

Le désordre est aussi une notion scientifique, liée à l'entropie : un physicien intervient avec un haut-parleur place de la Sorbonne pour expliquer l'état de désordre d'un système en thermodynamique. C'est alors que Monsieur M, 1968 renoue avec une forme de philosophie antique, à l'écoute des correspondances entre l'harmonie physique, politique et musicale. Ainsi, l'invention d'une figure poétique qui fait se confronter les événements de mai 1968, et les feuilles de thé dans une passoire, acquiert une forme d'évidence inattendue. C'est alors que l'utilisation des gros plans prend tout son sens, comme si paradoxalement elle permettait de trouver la bonne distance et le relativisme suffisant pour que le cinéma puisse ouvrir tout système clos de pensée, d'analyse politique ou de perception. J.A.



une partie de campagne

Premier long métrage d'Alessandro Comodin, L'Eté de Giacomo a été primé en 2011 au festival de Locarno (Léopard d'Or dans la catégorie Cinéaste du Présent) et au festival Entrevues de Belfort (Grand Prix du Jury). Entretien avec le cinéaste trentenaire italien.

En révélant d'emblée l'implant cochléaire qui ceint l'oreille de Giacomo, L'Eté de Giacomo fait une promesse que, subtilement, il ne tiendra pas. Le film n'est pas, ou si peu, le portrait d'un adolescent sourd. Ou plutôt : la surdité n'est pas le sujet. Plutôt que cette voie-là, Alessandro Comodin choisit de suivre avec Giacomo un autre chemin, chemin sensuel et épineux d'une partie de campagne, sous le soleil ardent de l'été. Giacomo ne s'y aventure pas seul : une fille l'accompagne, puis une autre. C'est que le chemin tortueux qu'il entreprend n'est pas seulement celui, édénique, de cette campagne du Frioul où Comodin a choisi de filmer. C'est aussi celui de l'adolescence, de ses désirs pressants et maladroits, terrain sans cesse changeant, comme se déplace chaque été le lit du fleuve émeraude qui, au bout de leur trajet, attend Giacomo et les filles comme un trésor.

Il ne reste dans L'Eté de Giacomo qu'une part infime de ce qui était votre projet quand vous avez décidé de filmer Giacomo. Quel était ce projet de départ ?

Giacomo, que je connais bien puisqu'il est le petit frère d'un ami d'enfance, est devenu sourd à l'âge de six mois, à la suite d'une méningite. A 18 ans, il a décidé de se faire opérer pour retrouver l'ouïe. Mon idée était de filmer tout ce processus, la pose de l'implant et la métamorphose de Giacomo à l'arrivée du son. Cette opération, qui prenait place pour lui à un âge très symbolique, il en parlait comme d'une sorte de miracle. Je m'étais donc lancé le défi de faire un documentaire sur ce miracle. J'ai filmé Giacomo avant l'opération, puis l'opération elle-même, et j'ai compris à ce moment-là que ce miracle, qui n'en était pas vraiment un, il me serait impossible de le filmer. Et qu'il me fallait, plutôt qu'axer le film sur la surdité, m'intéresser à un autre miracle, plus intime : le fait que Giacomo grandissait, qu'il devenait adulte. L'opération, alors, n'était plus fondamentale dans le film. L'important était de filmer Giacomo en tant que garçon de son âge plutôt qu'en tant que sourd. Au final, il ne reste dans le film aucune des images que j'avais tournées avant l'opération, hormis celles qui ouvrent le film et qui le voient jouer de la batterie.

Commet avez-vous décidé que le film allait se concentrer sur l'été de Giacomo ?

Avant même de commencer à tourner, j'avais établi un dispositif qui consistait à filmer, d'une part, le processus médical avec une caméra numérique ; d'autre part, le dernier été de Giacomo avant l'opération, cette fois sur pellicule. Ce premier tournage a finalement servi de répétition, en quelque sorte, à ce qu'allait être le film, qui a été tourné l'été suivant. Il m'a permis d'affiner la démarche, la méthode d'improvisation, le choix des lieux.

Comment avez-vous choisi ces décors, qui jouent un rôle essentiel dans le film ?

Il s'agissait de plonger Giacomo dans un milieu a priori hostile pour lui, afin de voir ce qui allait se passer. Giacomo a toujours été excessivement protégé par sa famille, il sortait très peu et avait développé un certain nombre d'obsessions, notamment une phobie de la saleté et de la nature.

Son éveil au monde après l'opération dépasse donc de beaucoup la seule découverte du son…

Oui, et la plongée dans ce milieu "hostile" était un moyen d'éprouver tous ses sens. J'ai choisi des lieux qui représentaient quelque chose de typique de cette dimension d'éveil propre à l'adolescence. Ce sont des endroits que fréquentent les jeunes de la région : le fleuve, ses plages, la discothèque, la fête foraine, les maisons abandonnées. D'autant que je voulais faire aussi, un peu, un portrait de cette région où j'ai grandi, parce que je me reconnaissais en Giacomo : j'étais moi-même un peu inhibé à son âge. Le fleuve était pour moi le lieu le plus riche, peut-être en partie parce que j'y ai beaucoup de souvenirs. Pour autant, le décor



du film, nous l'avons bel et bien découvert, tous ensemble, au tournage.

A partir du thème de la surdité, le film dérive vers une forme qui est proche de celle du conte. Giacomo, c'est un peu Pinocchio, c'est un enfant qui fait l'expérience du monde, dans un mélange d'émerveillement et d'effroi.
C'est ça. Pour autant, je n'avais pas l'idée d'en faire un conte, même si c'est une forme que j'adore. Ce qui importait pour moi, c'était de travailler à partir du réel. Qu'il s'agisse de documentaire ou de fiction, j'aime les films qui s'emparent du réel comme d'une matière brute dans laquelle tailler, trouver une forme. La dimension de conte a surgi d'elle-même, à partir de ce travail-là et de la charge inconsciente qui était dans les images. Ce sont les images, et rien d'autre, qui nous ont guidés au montage : j'y ai découvert une histoire que je voulais raconter, mais que je n'avais pas écrite. Il s'agissait de dégager des choses qui étaient là et qu'on n'était pas forcément allé chercher.

Cette importance de la matière est essentielle dans le film, qui semble guidé par la question du toucher au moins autant que par celle de l'ouïe. Il se déploie comme une longue expérience sensible : le moindre contact avec l'environnement est d'une grande intensité, au point que la jouissance menace toujours de basculer en douleur. La nature ravit, mais elle pique, elle blesse, elle peut rendre aveugle. Cette dimension-là découle-t-elle seulement de la personnalité de Giacomo, ou avez-vous particulièrement travaillé dans ce sens ?
Je pense que c'est dû à la façon dont nous avons tourné, qui consistait en un travail commun entre Giacomo, Stefania et moi. Le film vient beaucoup d'eux, et l'enjeu pour moi était de réussir à attraper des choses susceptibles de me transporter, de me *toucher*. Ne pas savoir a priori ce que l'on veut filmer permet de rester attentif au moindre événement, avec une disponibilité qui est très physique.

Le choix de la pellicule est très cohérent de ce point de vue : il s'agissait de capter l'*empreinte* laissée par les événements, ce dont le numérique est par nature incapable...
Oui, il y a quelque chose de très sensible, physique, dans le filmage en pellicule, et cela change beaucoup de choses au tournage. C'est très fragile, très délicat, il y a un enjeu, des contraintes... Avec la pellicule on a le sentiment de faire les choses à la fois pour la première et la dernière fois.

C'est un peu le sujet du film. Ces premières fois qui sont aussi les dernières, ce pourrait être une définition de l'adolescence.
Absolument. Et c'est une intensité que je ne pouvais pas retrouver avec la vidéo. En outre, les contraintes imposées par la pellicule soulignent constamment l'acte de filmer, elles obligent à rester attentif, et rendent les moments d'autant plus précieux.

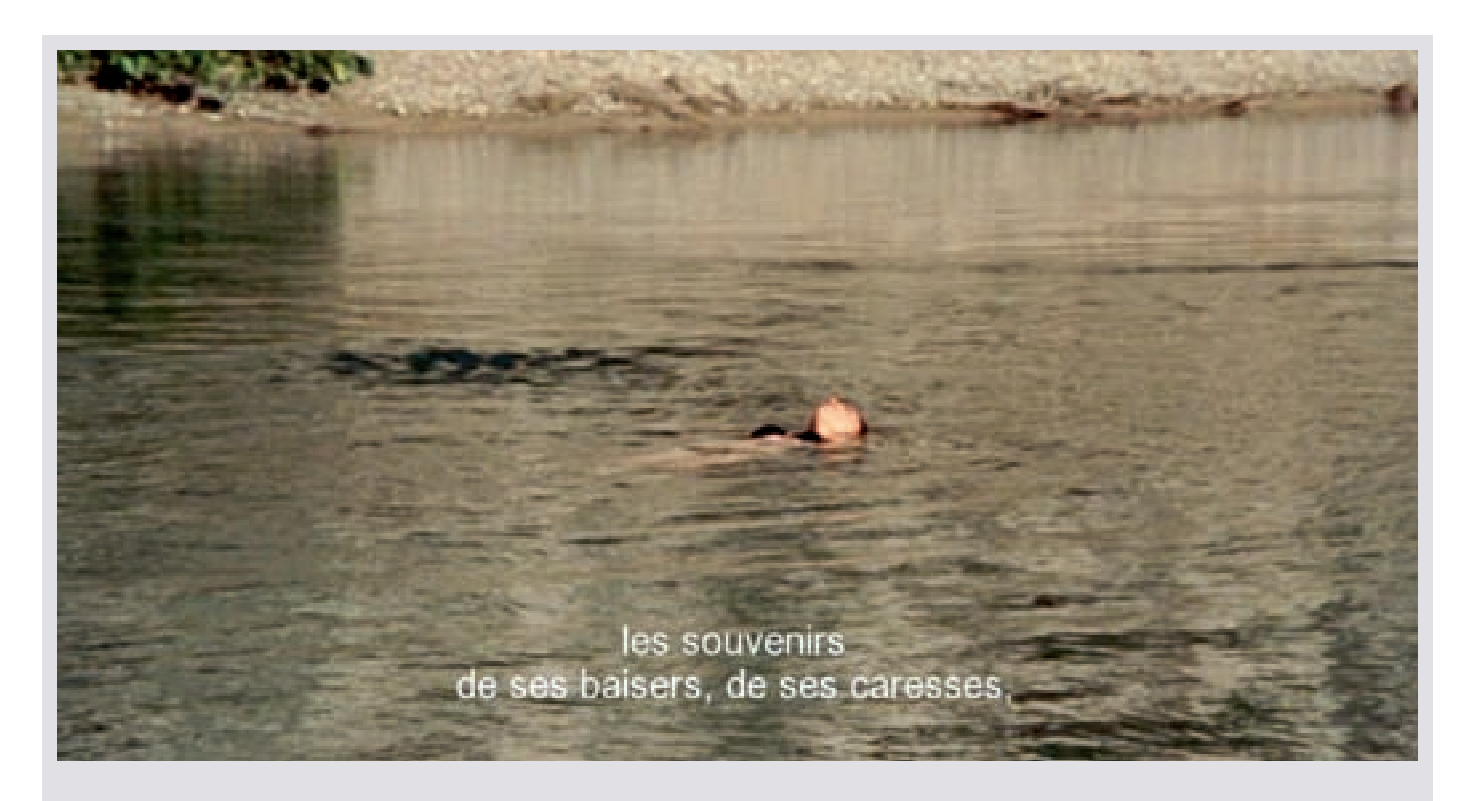
En se plaçant sous le signe de l'expérience sensible, le film prend place dans une lignée qui remonte aux origines du cinéma moderne. C'était une idée chère à Rossellini : le cinéma doit communiquer une expérience du monde, en passant par le relais des personnages. Et ce qui fait ce relais, c'est le motif de la marche, qui est central dans L'Eté de Giacomo. Vous reconnaissez-vous dans la définition que donnait Rossellini du néoréalisme, qui consistait selon lui à "suivre un être avec amour, dans toutes ses découvertes, toutes ses impressions" ?
Complètement. Rossellini a bouleversé mon rapport au cinéma, au même titre que Jean Rouch. De l'un à l'autre, il y a cette idée que le cinéma est essentiellement documentaire, et qu'il est là pour documenter la présence de celui qui est filmé dans une réalité, en passant par le lien qui se crée entre le filmé et le filmeur. Peu importe qu'il s'agisse de fiction ou de documentaire : le but reste d'attraper quelque chose des êtres humains.

Et de même que chez Rossellini ou Rouch, pour restituer la "vérité" des personnages, vous passez en fait par une élaboration complexe, un travail très précis de mise en scène.
C'est la leçon de **Moi un noir**, ou de **Jaguar**, et je m'y retrouve tout à fait. J'ai été très surpris d'entendre dire, à plusieurs reprises, que **L'Eté de Giacomo** pouvait évoquer Rohmer...

Ce motif de la marche connaît, par ailleurs, une certaine fortune dans le cinéma contemporain. On a vu des gens marcher dans la nature chez Gus Van Sant, Lisandro Alonso, Apichatpong Weerasethakul, ou dans un autre grand documentaire lui-même inspiré de Jean Rouch, Let each one go where he may de Ben Russell.
Je ne l'ai pas vu. Mais j'adore les films de Weerasethakul, précisément parce que c'est quelqu'un qui part d'une réalité très palpable, pour l'emmener vers le conte de fée. Pour en revenir à la marche, filmer dans leur dos des gens qui marchent produit quelque chose de très fort. D'abord parce que filmeur et filmé partagent une expérience commune, qui les met en quelque sorte sur un pied d'égalité. Quand je filme Giacomo et Stefania en train de marcher, nous sommes dans la même situation d'exploration, il y a un effort partagé, qui est une souffrance en même temps qu'un plaisir. Par ailleurs, cela suppose une grande confiance de part et d'autre. Celui qui accepte de se laisser filmer de dos s'en remet complètement à vous, et dans le même temps c'est lui qui mène le jeu, rien ne lui est imposé. C'est un partage, un dialogue constant. Je n'interviens que pour trouver une cohérence, agencer les choses. Mais à la limite, tout le monde est auteur du film, jusqu'à l'ingénieur du son qui est pris dans la même expérience que nous.

Cette mise en scène, qui s'invente en quelque sorte en direct, s'articule autour d'un enjeu permanent qui est celui de la distance. Comment trouver, à chaque fois, la bonne distance avec ceux que l'on filme ? S'agit-il d'un processus purement intuitif ou un programme se met-il en place, au fur et à mesure ?
On a commencé en tâtonnant, et un système s'est mis en place petit à petit, à mesure que Giacomo et Stefania ont trouvé leur place. Il y a une adaptation réciproque dans l'improvisation, ça fonctionne un peu comme une danse... Tout est improvisé, tout est là pour la première et la dernière fois, et pourtant c'est comme si j'avais tout anticipé, parce qu'il y avait un cadre pour recueillir tout ça.

C'est un travail qui relève au fond de la direction d'acteur. Quelles consignes avez-vous données à Giacomo et Stefania ? Par exemple, étaient-ils autorisés à s'adresser à vous, à la caméra, à casser l'illusion ?
Je leur avais demandé de ne pas le faire. Mais c'est arrivé, bien sûr, par exemple quand Giacomo s'inquiétait de savoir si je filmais. Et il demandait parfois à être guidé, quand il ne savait plus où aller. La marche vers le fleuve a été tournée en deux jours. Le premier jour, nous avons dû nous arrêter parce que nous suivions un chemin qui ne menait vraiment nulle part. Tout le monde était fatigué, et j'ai fini par chercher le chemin du fleuve tout seul. Nous avons repris le lendemain, en recommençant là où nous nous étions arrêtés.



arrêt sur image **le bruit du vent dans l'eau**
Poème d'Oscarine Bosquet d'après un photogramme du film
L'Eté de Giacomo d'Alessandro Comodin.

Un été est passé Giacomo
ne piaille plus dans les aigus
sa voix s'est posée sur les choses
et le corps de la jeune fille
ce n'est pas la même que le plan ou l'été
d'avant quand il réapprivoisait les sons.

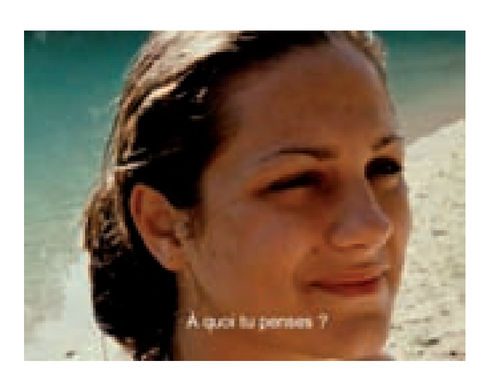
Hors champ Giacomo module
ses sensations amoureuses
le plan est serré sur le visage de Barbara
la main de Giacomo traverse l'écran choisit
dans les cheveux qui bougent au vent
une mèche pour recouvrir le sonotone.

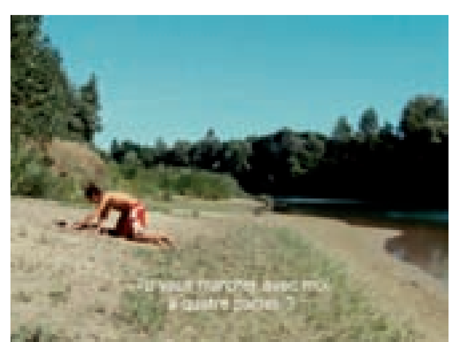
Barbara sourit silencieuse dans l'air il vibre.

Le plan est sur le vent qui balaie le visage de Barbara
ils sont au bord du fleuve
on entend le fleuve le vent et les oiseaux
Giacomo entend le vent et le bruit de l'eau
il ne les distingue pas
je ne le reconnais pas encore ce bruit
C'est le vent ou c'est l'eau ?
Maintenant c'est le vent
Ou l'eau peut-être
Le vent fait le bruit de l'eau qui fait le bruit du vent.
Je ne distingue pas les chants des oiseaux
tout le long du film ils chantent
seulement le vent sur le visage de Barbara
qui regarde Giacomo écouter ce qu'elle n'entend pas.

Giacomo est sur la berge en off la voix de Barbara
dit le texte intime de son amour le désir
le récit de ce que fut la première fois
le besoin de sentir en moi combien je l'aimais
merveilleux de le sentir à l'intérieur de moi
de sentir son souffle sur mon cou
de dos elle entre dans le fleuve
long dos nagé intérieur monocorde
absolument seule dans le courant de sa voix
la possibilité visuelle et sonore de la fin de l'histoire
comme si on était devenu deux étrangers
comme si le son et le silence pouvaient les séparer
lui qui écoute ce qu'il sait qu'elle n'entend pas
elle qui entend déjà la fin de l'été et de l'amour.

A lire / A voir
D'Oscarine Bosquet : **Chromo**, éd. Fourbis, 1997 ;
Abstractions façonnées, Processus bleu éditions, 2008 ;
Participe présent, éd. Le Bleu du ciel, 2009 ;
Mum is down, éd. Al Dante, 2012.
Jérôme Momcilovic collabore au festival Entrevues de Belfort :
festival-entrevues.com







L'Eté de Giacomo

2011, 75', couleur, documentaire
réalisation : Alessandro Comodin
production : Faber Films, Les Films Nus, Les Films d'Ici, CBA, Wallpaper Productions, Tucker Film
participation : CNC, Fonds régional pour l'audiovisuel Friuli/Venezia/Giulia, Centre du cinéma et de l'audiovisuel de la communauté française de Belgique, Périphérie

L'été dans la campagne au nord-est de l'Italie. Deux adolescents, Giacomo et Stefania, vont se baigner dans le fleuve qui traverse la forêt. Giacomo est sourd. Charmeur et excessif, il gesticule, exulte, taquine sa camarade. Elle, ne dit rien, le guide parmi les arbres, partage ses jeux. Ils s'amusent de peu, bataille de boue, fête foraine, promenades. Le temps suspendu des vacances s'enfuit déjà.

L'**Eté de Giacomo** est une sorte d'Eden cinématographique : le temps du film, le temps des vacances, le temps de l'adolescence entrent en parfaite composition. Une fille et un garçon déambulent à travers la nature. La caméra qui les suit au plus près nous apprend à les connaître. Elle nous invite à entrer dans l'intimité de leurs jeux. Sans jamais se faire indiscrète, bien au contraire. Plus on s'approche, plus le mystère devient grand. Jusqu'au moment où, comme dans tout Eden, s'immisce un soupçon. Le climat s'adoucit, le zénith estival décline en crépuscule, une mélancolie vague envahit l'horizon. Si Giacomo s'agite sans cesse, pousse des cris de joie ou de mécontentement, chante à tue-tête et s'acharne sur sa batterie, la tristesse de Stefi, plus discrète, perce lentement la surface de son silence. D'où vient-elle cette tristesse ? Perte de l'innocence ? Désir ou différence qui s'affirme entre elle et Giacomo ? Fuite du temps ? L'enfance ne sera bientôt plus qu'un souvenir. **S.M.**



Film retenu par la commission
Images en bibliothèques

On se laisse paisiblement emmener par les deux adolescents de L'Eté de Giacomo. On les accompagne à travers les bois sur le chemin qui mène au fleuve, pour les baignades ou un pique-nique. Le spectateur est sous le charme de l'insouciance de leurs jeux amoureux, presque troublé par ce rapport charnel triomphant de la surdité. Tout est sensation, que ce soit à la fête foraine, au bal ou aux feux d'artifice : Alessandro Comodin parvient à saisir l'insaisissable, ces petites choses caractéristiques d'un été particulier, marqué par une histoire d'amour. Un beau récit impressionniste, magnifiquement filmé, très coloré, inondé de soleil ; la limpidité des images reste longtemps en mémoire.

Sylvie Berthon
(Bibliothèque municipale, Vincennes)

Stefania joue un rôle essentiel dans la mise en scène. On sent qu'elle opère une sorte de relais entre vous et Giacomo, qu'elle est là pour le cadrer en tant que personnage.
Oui, c'est un peu comme si elle faisait elle aussi partie du décor, même si c'est un peu ingrat de le dire comme ça. Stefania est ma sœur, et je connais bien la relation qu'ils ont nouée, avec Giacomo, à l'époque où je fréquentais le frère de Giacomo. Giacomo était attiré par elle, et je tenais à ce qu'elle soit là d'un bout à l'autre parce que, même si je savais qu'il ne se passerait rien entre eux, je sentais qu'il n'y en aurait pas moins une forte tension. Je voulais que Stefania mène le jeu avec Giacomo, qu'elle soit là en quelque sorte pour le faire sortir de sa bulle, pour le déniaiser. A la fin du film, on a le sentiment que Giacomo a découvert quelque chose, qu'il a grandi. Et le hasard a voulu qu'entretemps, Giacomo ait une aventure avec cette autre fille, Barbara, que l'on découvre à la toute fin.

C'est toute la question de l'adolescence qui se révèle avec ces deux relations. Le désir de Giacomo est maladroit, pas très sûr, adulte et enfantin à la fois.
Même si son handicap lui vaut sa personnalité un peu singulière, Giacomo est à l'image des adolescents de son âge. Je crois qu'il est possible pour tout le monde de se reconnaître en lui, dans sa maladresse. Je tenais en tout cas à ce que ce soit possible. Cet enjeu-là était a priori très loin de ce que les chaînes de télévision attendent d'un film sur la surdité – il aurait fallu montrer que Giacomo était mignon, attachant… Alors que non, Giacomo est aussi très chiant !

Dans cette fébrilité constante, dans le côté turbulent de Giacomo, on reconnaît la lutte typique de l'adolescence entre l'enfance et l'âge adulte. Cette zone indécise et toujours pleine de maladresse, c'est ce qu'ont toujours ausculté les grandes fictions sur l'adolescence.
Oui, il a un corps d'adulte et se comporte comme un enfant. Quand on retrouve Giacomo avec une autre fille, à la fin, on a vraiment l'impression

que son corps lui-même a changé, qu'il a grandi. Pourtant, ce sont des scènes qui ont eu lieu en même temps.

A ce sujet, vous faites un choix assez audacieux au montage. Vous inventez une fausse chronologie, en donnant l'impression que du temps a passé entre les deux relations, celle avec l'amie Stefania et celle avec la petite amie Barbara. Comment avez-vous fait ce choix ?

En regardant les images avec mon monteur, João Nicolau, nous avons tout de suite eu cette intuition. João a d'abord eu une réaction de rejet envers les images tournées avec Barbara, comme si elles trahissaient celles avec Stefania. On a donc joué avec ce sentiment-là, et on a compris très vite que le petit bloc "Barbara" devait se trouver à la fin.

C'est une structure très déceptive, d'autant plus que ce petit bloc intervient après une sorte de clôture, à un moment où l'on ne s'attend plus du tout à ce qu'une autre histoire embraye. Cet ultime segment donne l'impression d'une récapitulation des données du film, brutalement intensifiées : l'érotisme d'une part, qui est ici finalement consommé ; et le sentiment de perte d'autre part, qui est là aussi rendu évident par la lettre que lit Barbara.

Ce sont des variations sur le même thème universel qui est celui du désir : comment il naît, comment il débouche toujours sur une forme de mélancolie quand il finit par trouver à s'exprimer. Giacomo était plein de désir quand il était avec Stefania, et avec Barbara, il a fait l'amour pour la première fois. Dès le lendemain, cela lui a inspiré une forme de tristesse, de déception. Quand ils ont fait l'amour, c'était déjà la fin de leur histoire. C'est à ce moment-là qu'elle lui écrit la lettre qu'elle lit dans le film. Ils se sont quittés tout de suite après.

Cette nostalgie qui accompagne toujours les moments de grâce, comme s'ils ne pouvaient aller sans la conscience aigüe de leur perte, c'est la question de l'adolescence autant que la question de l'été. C'est peut-être pour ça que les grands récits d'adolescence se passent souvent l'été. Et qu'on a pu évoquer Rohmer au sujet de **L'Eté de Giacomo**...

Oui, c'est exactement ça : on n'arrive jamais à en profiter sans avoir le sentiment mélancolique que c'est sur le point de finir. L'été est par excellence la saison de la jeunesse, à la fois parce que c'est une saison très sensuelle, très physique, et parce que c'est en quelque sorte l'expression-même de l'éphémère.

Propos recueillis par Jérôme Momcilovic, octobre 2012

humble combattante de la liberté



L'Ile de Chelo d'Odette Martinez-Maler apporte un témoignage précieux sur la guérilla antifranquiste qui débuta en Espagne dès 1936. A travers l'histoire de Chelo, la réalisatrice, elle-même fille de combattants de la guérilla de León-Galice, rend hommage aux "vies minuscules et invisibles de ces Résistantes aux mains nues". Pour éclairer le contexte de ce film, **Images de la culture** a interrogé Evelyn Mesquida, journaliste et écrivain, auteur notamment de **La Nueve 24 août 1944 - Ces Républicains espagnols qui ont libéré Paris** (Editions Le Cherche-Midi, 2011) ; ouvrage dont s'inspire le film documentaire **La Nueve ou les Oubliés de la victoire**, d'Alberto Marquardt.

Comment avez-vous réagi en regardant **L'Ile de Chelo** ?

L'histoire de cette femme, cette histoire si belle et si terrible, c'est l'histoire de l'Espagne. Ses parents ont été assassinés simplement parce qu'ils étaient républicains, parce qu'ils soutenaient cette République que le peuple espagnol s'était donnée par les élections. Chelo n'a connu la liberté qu'en arrivant en exil en France. Mais sa maison de l'Ile de Ré, pleine d'images et de chansons espagnoles, est comme une petite parcelle d'Espagne. Ces dernières années, juste avant que les témoins ne disparaissent, on a tourné beaucoup de films en Espagne. Celui-ci me paraît un des plus aboutis du point de vue du cinéma, très juste et très émouvant.

Le film nous fait découvrir un pan de l'histoire peu connu, l'histoire de la guérilla qui s'est prolongée pendant plus de dix ans après la chute de la République. Cette histoire est-elle mieux connue en Espagne ?

Jusqu'à la fin du franquisme, c'était la chape de plomb. Franco faisait régner la terreur. Jusqu'en 1944, les exécutions étaient quotidiennes, les pelotons d'exécution tuaient sans discontinuer du lundi au samedi. Beaucoup de gens en ont été témoins, beaucoup y ont participé, souvent contre leur volonté. Mais personne n'en parlait. La propagande présentait tous les opposants comme des terroristes, des assassins, des communistes, des Rouges. La mémoire de la guerre, de l'exil et de guérilla a commencé à ressurgir seulement à la fin des années 1990. Cela a d'abord été l'affaire de spécialistes, d'érudits. Mais depuis 2000, on a vu sortir des livres, des films, des émissions de télévision pour le grand public. Certains films de grande qualité, comme Les Treize Roses [1]. A partir de 2004, le gouvernement socialiste de Zapatero a fait beaucoup pour le rétablissement de la mémoire des vaincus de la guerre civile, pour réparer cette grande douleur.

Chelo s'est engagée dans la guérilla en Galice, près de son village. Faut-il se représenter cette guérilla comme les maquis de la Résistance en France ?

Oui, c'est très comparable. Dans les zones contrôlées par Franco dès 1936, le régime de terreur est tel que des gens fuient les villages et se retranchent dans la montagne avec des armes. Après 1939, pour monter des opérations contre les autorités franquistes, ils bénéficient de l'appui des paysans sans qui ils ne pourraient pas survivre. Les guérilleros se sont maintenus dans toutes les montagnes d'Espagne : en Andalousie, à Teruel, dans les monts Cantabriques... Combien de combattants y ont participé ? C'est difficile à dire, mais en tout cas plusieurs milliers. Certains foyers de guérilla vont tenir très longtemps, aussi longtemps qu'ils recevront de l'aide extérieure. Lorsqu'en 1950-51 Staline donne l'ordre de mettre fin à la lutte armée, certains veulent encore se battre mais ils seront isolés et abandonnés.

Ces guérilleros étaient-ils en majorité communistes ?

Il y avait des communistes bien sûr, mais aussi des anarchistes et des républicains sans parti. La guérilla à laquelle Chelo participe est dirigée par un communiste, Quico, le père d'Odette Martinez-Maler, l'auteure du film. L'amoureux de Chelo, Arcadio, lui aussi est communiste. Mais à leurs côtés se battent des anarchistes. La plupart des anarchistes ont tenu moins longtemps dans la guérilla, certains ont été dénoncés ou tués. Après la mort de Franco, pendant la période de la transition, le parti

L'Ile de Chelo





La Nueve ou les Oubliés de la victoire

2009, 52', couleur, documentaire
réalisation : Alberto Marquardt
production : Point du Jour, France Télévisions, ECPAD
participation : CNC, Acsé (Images de la diversité), Procirep, Angoa, Ville de Paris

Luis Royo et Manuel Fernandez sont les seuls survivants de la Nueve, cette compagnie de la division Leclerc formée presque entièrement de Républicains espagnols. Ils ont été les premiers à entrer dans Paris le 24 août 1944 mais l'histoire officielle telle que de Gaulle la proclame dès le lendemain les ignore. Le film retrace l'itinéraire de ces soldats oubliés, engagés contre Hitler dans l'espoir de revenir en Espagne faire tomber Franco.

En s'appuyant sur les deux derniers témoins vivants, les cahiers du commandant de la Nueve et de nombreuses archives filmées, Alberto Marquardt déroule l'épopée des Espagnols qui ont rejoint la France Libre. Inspirée du livre d'Evelyn Mesquida (**La Nueve, 24 août 1944 - Ces Républicains espagnols qui ont libéré Paris**, 2011), l'enquête retrace à partir de la défaite républicaine de 1939 les péripéties de leur engagement, d'abord dans la Légion étrangère (batailles de France en 1940 et de Tunisie en 1943). Dès que la division Leclerc se forma, ces antifascistes de la première heure la rejoignirent en masse. Au prix de pertes terribles, ils débarqueront en Normandie, libèreront Paris et poursuivront jusqu'en Allemagne. Sur le mur de sa chambre, dans la maison de retraite en Bretagne où Manuel Fernandez finit ses jours, le portrait de Leclerc est en bonne place. La France, elle, a beaucoup tardé avant d'exprimer sa gratitude à ces Rouges espagnols qu'on avait effacés de la photo de la Victoire. **E. S.**

L'Ile de Chelo

2008, 57', couleur, documentaire
réalisation : Odette Martinez-Maler, Ismaël Cobo, Laetitia Puertas
production : Play Film, IB Cinema
participation : Centre Images, BDIC, Centre audiovisuel Simone de Beauvoir, Traces Films

Dans sa maison de l'île de Ré, une vieille dame égrène en espagnol des souvenirs de guerre et d'amour. C'est le roman vrai de Consuelo, dite Chelo. Au début de la guerre civile, incorporés de force dans la milice franquiste, ses frères aînés désertèrent ; en représailles, leurs parents furent assassinés. Pour ses frères combattants, Chelo devint agent de liaison, puis elle rejoignit le maquis républicain et connut le bonheur avec le bel Arcadio.

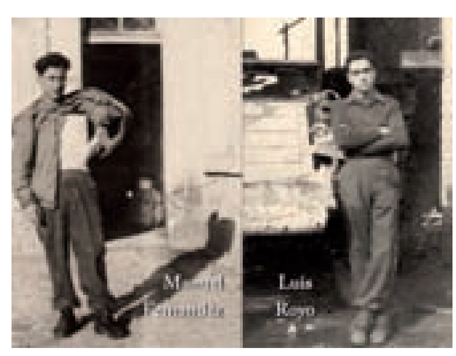
Grâce au témoignage pudique de Chelo, ce film fait revivre une histoire méconnue, celle des maquisards républicains qui résistèrent dans les zones contrôlées par les Franquistes et continuèrent le combat jusqu'au début des années 1950. Le sort des femmes qui partagèrent leur lutte et, comme Chelo, portèrent les armes, est encore moins connu. Considérés comme des terroristes et leurs compagnes comme des “putains rouges”, ils n'ont été réhabilités en tant que “combattants de la liberté” qu'au cours des années 2000. Accompagnée de la réalisatrice (elle-même fille de maquisards), Chelo se rend à deux reprises dans son village de Galice pour des cérémonies d'hommage où la mémoire des maquisards est enfin honorée. Filmées en Super 8, des images en noir et blanc laissent imaginer ce village tel qu'il était en 1939 ou tel que la mémoire de Chelo l'a fixé. Malgré la dureté terrible de son expérience, ces années de guérilla et d'amour restent pour elle les plus belles de sa vie. **E. S.**

communiste a imposé son récit en éliminant de l'histoire les autres composantes des forces républicaines, et cette domination persiste jusqu'à aujourd'hui.

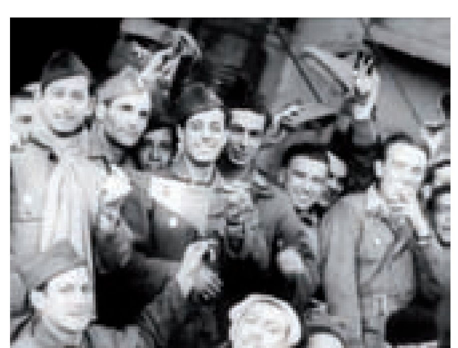
Chelo s'engage après que ses parents ont été fusillés. Son parcours est-il typique ?
Absolument. Les franquistes recherchent ses frères qui ont déserté. Comme ils ne les trouvent pas, ils assassinent les parents. Leur seul crime est de soutenir le régime légal de la République qui a remporté les élections de 1931, c'est tout. La répression frappe systématiquement les familles des suspects. Si l'on cherche le mari, on arrête sa femme. On a le témoignage dans la province de Grenade d'une femme promenée nue dans les rues de son village, puis abattue au vu et au su de tous. C'est un régime de terreur et d'humiliation collective. Dans chaque village, on compte des dizaines de cadavres jetés au bord des chemins, balancés dans des trous. Après la mort de ses parents, Chelo assume l'éducation de ses jeunes frères et sœurs et devient très vite agent de liaison. Lorsqu'elle rejoint la guérilla, elle prend les armes ; pour elle, c'est une évidence, ses parents ont été froidement tués, elle défend sa vie.

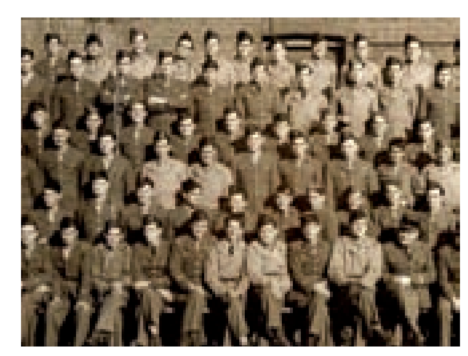
Quel est le rôle des femmes dans la guérilla ?
Comme Chelo, elles sont souvent au départ agents de liaison. Elles habitent dans les villages et montent de la nourriture, des armes, des messages. Certaines rejoignent le maquis pour suivre un homme qu'elles aiment, comme Chelo. Ou parce qu'elles sont dès le départ des femmes engagées, des militantes révolutionnaires. Elles assument toutes les tâches quotidiennes et participent aussi aux opérations militaires. Evidemment, elles paient d'un prix plus lourd leur engagement. La plupart, comme Chelo, doivent assumer en même temps le soutien de leur famille, de leur foyer et tous les risques de la résistance. Il faut lire les livres d'Antonina Rodrigo[2] qui écrit essentiellement sur les femmes, des femmes exemplaires, d'un courage extraordinaire. Mais la plupart de ces femmes formidables n'ont pas cherché à faire parler d'elles.

cnc.fr/idc
Wolfram ! La Montagne noire, de Chema Sarmiento, 1994, 55' ;
Armand Guerra, requiem pour un cinéaste espagnol, d'Ezéquiel Fernandez, 1998, 50' ;
Un Cinéma sous influence, de Richard Prost, 2001, 52' ; **Roman Karmen, un cinéaste au service de la révolution**, de Patrick Barbéris et Dominique Chapuis, 2001, 90'.









Dans le film, on voit Chelo retourner au village pour participer à deux cérémonies au cours des années 2000.

La première fois, il s'agit de donner une sépulture à ses parents. Un peu partout en Espagne, on a vu depuis vingt ans des familles rechercher les corps de leurs parents. Il y avait des cadavres enfouis partout, toute l'Espagne était un cimetière. Je comprends cette quête des familles mais, personnellement, je suis opposée à cette "privatisation" de la mémoire. Il faut considérer toutes les victimes, celles qu'on a pu identifier et les anonymes, comme nos parents. C'est toute l'Espagne qui doit porter leur deuil et leur rendre hommage et pas chaque famille en particulier. De ce point de vue, il reste encore beaucoup à faire au niveau politique nationale pour que la nation dans son entier prenne en charge cette mémoire. Les crimes de Franco n'ont jamais été jugés. Il n'y a pas eu de Nuremberg chez nous. Il a eu l'impunité totale. Il faut donc que la réparation aujourd'hui se fasse autrement.

Lors de la seconde cérémonie à laquelle Chelo assiste, on inaugure une plaque en hommage aux "combattants de la liberté". N'est-ce pas une réhabilitation entière des guérilleros ?

Oui, ils étaient effectivement des combattants de la liberté, de notre liberté à tous. Dans la guerre civile, ce sont eux qui portaient les valeurs de l'Europe démocratique, pas les phalangistes. Franco s'appuyait sur les trois piliers traditionnels de l'Espagne : l'armée, l'Eglise et les grands propriétaires terriens. La République, en cinq ans de 1931 à 1936, a réussi à ébranler ces piliers. Elle a multiplié les écoles, propagé l'instruction dans un pays où 90 % des femmes étaient analphabètes, institué le mariage civil, le vote des femmes, autorisé le divorce, l'avortement. La réforme agraire était en route. Ce sont ces valeurs de liberté, d'égalité, de laïcité que défendent les républicains. Lorsque la République a emporté la victoire en 1931, notre poète Antonio Machado a couru à la mairie de son village accrocher au balcon un drapeau français, le drapeau de la révolution des Lumières !

Un film comme **L'Ile de Chelo** peut-il aujourd'hui être montré partout en Espagne ?

Oui, mais certains n'iront pas le voir. On trouvera même des phalangistes ou leurs descendants qui viendront apporter la contestation. Aujourd'hui, avec le retour de la droite au pouvoir, certaines rues qui avaient reçu le nom de guérilleros ont été débaptisées. Certaines municipalités refusent de regarder ce passé. A Alicante, par exemple, où des milliers de Républicains ont connu l'horreur et la mort en mars 1939 lorsqu'ils cherchaient à fuir par les derniers navires, le maire a refusé l'apposition d'une plaque commémorative dans le port. Le sujet est encore très sensible.

Propos recueillis par Eva Segal, mars 2012

1 **Las 13 rosas (Les Treize Roses)**, d'Emilio Martínez Lázaro (2007, prix Goya/Madrid 2008), d'après le livre de Carlos Fonseca, **Treize Roses rouges** (2004).
2 De Antonina Rodrigo : **Mujeres para la historia** (1996) ; **Mujer y exilio**, 1939 (1999).

sur les pavés, au-dessus des gravats et des ruines… un monde, un jardin

Notes à propos de **Le Monde en un jardin** de Frédérique Pressmann… avec un détour par Georges Perec et la rue Vilin, par Myriam Blœdé.

Enclave de nature cultivée dans un quartier populaire de Paris, à la population métissée et au bâti très dense, le parc de Belleville forme une sorte de cœur qui s'étend à flanc de colline, sur 45 hectares, entre la rue Piat et la rue du Transvaal au nord-est, la rue des Couronnes au sud et la rue Julien Lacroix à l'ouest. Rue Piat, la terrasse qui longe le haut du jardin offre sur la ville un panorama magnifique.

Il y a beaucoup à voir dans ce jardin, par exemple, en aplomb, la lune, pleine et plutôt froide. Ou bien, en écho, formant une ligne sinueuse, les globes lumineux d'une série de lampadaires. Les pentes, certains parapets et des grilles, les bordures d'allées et les allées elles-mêmes dessinent d'autres courbes, d'autres réseaux de lignes sinueuses que viennent interrompre les lignes droites et perpendiculaires d'escaliers plus ou moins abrupts. Même jeu de contrastes entre des courbes, des verticales et des horizontales pour la Maison de l'air bâtie en contrebas du belvédère.

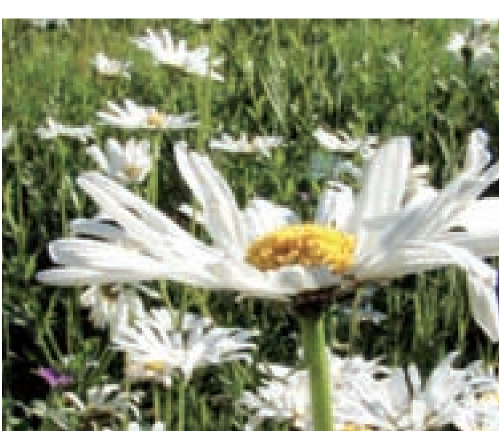
Il y a aussi beaucoup de sons dans ce jardin : on entend notamment le vent dans les arbres, le ruissellement de l'eau de la fontaine en cascade, le crépitement de la pluie, le crissement des pas sur un sol enneigé, le pépiement d'un oiseau – une mésange peut-être, à moins qu'il ne s'agisse d'une fauvette à tête noire – auquel répond un autre oiseau, le croassement de quelques corbeaux qui tournoient à la cime d'un arbre ("il paraît qu'ils portent malheur"), un geai, identifié, et puis le battement d'ailes d'un envol de pigeons. Dans le lointain, on entend le tintement des cloches de Notre-Dame de la Croix et, tout près de nous, faisant éclater la "couronne de silence" qui entoure et annonce "tout vrai jardin", en fait "un espace de liberté", les pétarades d'invisibles deux-roues à moteur.

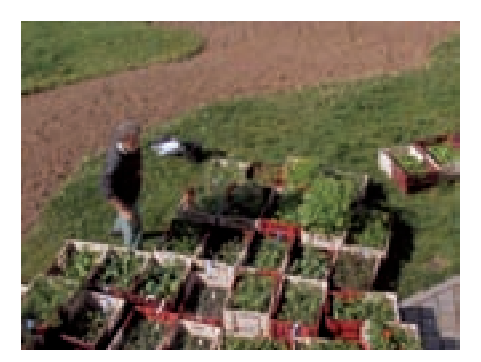
Mais, pour revenir au jardin, on y voit des chats – celui-là s'étire paresseusement tout en faisant ses griffes sur le tronc d'un arbre, mais sa langueur n'est peut-être qu'apparente, les oiseaux ne sont pas loin. Des chiens aussi, mais assez peu, des insectes en liberté… et un jour de pluie, sur une musique de pluie, un escargot qui traverse une allée. On voit, forcément, des végétaux en grand nombre, des végétaux de toutes sortes et dans tous leurs états, des herbes et des feuilles, des buissons, des arbustes et des arbres : chênes, hêtres et tilleuls, marronniers et noyers, arbres de Judée, frênes d'Amérique, orangers du Mexique, pommiers, catalpas, cyprès chauves et ginkgos – si toutes ces essences, parmi celles qu'énumérait Robert Bober en 1992 dans **En remontant la rue Vilin**, n'ont pas été depuis remplacées par d'autres… Il y a également des choisyas qui sentent l'eucalyptus et même quelques pieds de vigne dont on fait du vin, peut-être en souvenir de la "piquette" de Belleville. Et puis il y a des fleurs, bien sûr, que seul Gérard peut nommer toutes, y compris de leur nom latin.

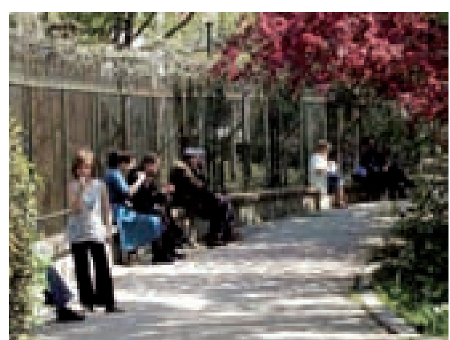
Gérard, c'est Gérard Joubert, le jardinier. Il est le maître de céans, l'hôte de cette "oasis" – c'est ainsi qu'il l'appelle –, il en est l'âme, le veilleur bienveillant. Il dirige et conseille l'équipe des jardiniers, saisonniers et apprentis : Aurélien, Blaise, Camille, Hervé, Jonathan, Sébastien, Thomas, William et Yves, qui à longueur d'année balayent, ratissent, taillent, tondent, plantent, arrosent… Il accueille, renseigne et guide parfois les visiteurs, il ne manque jamais de saluer ses connaissances – forcément, depuis le temps, il en a beaucoup. Et, inlassablement, il arpente son territoire, attentif au moindre mouvement, à la moindre variation.

La nuit, le jardin est le domaine exclusif d'une faune animale plus ou moins répertoriée. Mais le jour, il ouvre ses portes aux promeneurs. On entend alors des voix, des musiques et des rires. Selon les heures du jour et le temps qu'il fait, le jardin est calme ou très animé. Mais, de manière générale, sans compter les jardiniers, il y a beaucoup de gens dans ce jardin – passants, visiteurs occasionnels, habitués – et beaucoup d'activité. Par exemple, une joggeuse, une jeune fille qui lit, assise à califourchon sur un banc, un "nourrisseur de chats" et des dames qui donnent à manger aux pigeons, des pratiquants de tai-chi ou de gymnastique chinoise, des danseurs de tango de tous âges, des bas-













Le Monde en un jardin

2011, 91', couleur, documentaire
réalisation : Frédérique Pressmann
production : Entre2prises, Télessonne, Télé Bocal, Label Vidéo
participation : CNC, CR Ile-de-France, Images de la diversité, ministère de la Culture et de la Communication (DGP-Architecture), Procirep, Angoa

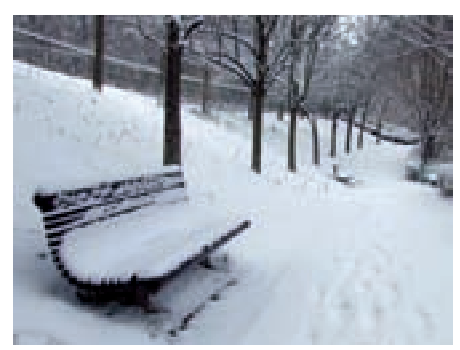
Sur les hauteurs de Belleville, au nord-est de Paris, il est un parc d'où l'on domine toute la ville. A flanc de coteau, les allées sillonnent entre les massifs fleuris, les escaliers s'engouffrent sous les arbres, des rigoles s'élancent pour finir en cascade. Portrait d'une oasis urbaine, de son maître jardinier, le sage Gérard Joubert, et de ses habitués, originaires des quatre coins du monde.

Il fut un temps où Jean-Jacques Rousseau allait parmi les vignes, non loin de Belleville. Mais c'est au XIXe siècle, à mesure que les campagnes autour de Paris se changent en faubourgs, que les parcs entrent dans l'aménagement urbain. Les citadins, déracinés de tous horizons, peuvent alors venir s'y ressourcer. On vient y chercher l'harmonie perdue, celle qui vibre dans les paroles du jardinier-philosophe Gérard Joubert, qui sait la valeur des saisons, le nom des plantes et partage les secrets de la nature. Le parc de Belleville fut construit à la fin des années 1980 sur les ruines d'un quartier ravagé par les plans d'urbanisme, où depuis longtemps déjà les tours se dressaient à la place des anciennes ruelles. Le "village" d'autrefois, photographié par Willy Ronis – les célèbres escaliers de la rue Vilin dont le tracé traverse le parc, – n'existe plus. Mais l'esprit de ce quartier populaire semble encore animer ses habitants, unis par les vicissitudes de la vie métropolitaine. **S.M.**

ketteurs, des joueurs de ping-pong, des mères qui promènent leurs enfants parmi lesquels Aïna et sa maman Sophie, une troupe de théâtre mêlant des adultes et des enfants masqués ou grimés, une femme qui dessine au fusain le détail d'une branche d'arbre... Il y a des gens solitaires, à deux, en famille ou en groupe, des gens à l'arrêt, debout, assis, allongés sur les pelouses, des gens qui marchent, fument, bavardent, contemplent le jardin, dorment ou se font bronzer. Des enfants qui courent ou barbotent dans l'un des bassins de la fontaine en cascade, des enfants qui jouent, sur l'une ou l'autre des aires de jeu, se livrent des batailles de boules de neige ou apprennent à planter des impatientes. Il y a aussi des musiciens : Patrick Scheyder interprète le prélude No.8 du **Clavecin bien tempéré** de Bach sur un piano à queue planté sur une pelouse ; assise sur un banc, Natalya N'Rouv joue une mélodie de sa composition à l'accordéon et, malgré la pluie battante, les trois rappeurs de Conscience Ebène rassemblent un public nombreux sur les gradins de l'auditorium.

mesures du temps qui passe

Parmi tous ces gens, certains ne font que passer devant la caméra de Frédérique Pressmann ou c'est elle qui les capte et les suit, longuement parfois. D'autres s'arrêtent et conversent avec elle : le jardinier sourd qui adore son métier, "[il est tombé] dedans quand [il était] petit", et regrette simplement de n'avoir jamais pu entendre le bruit de la mer ; la femme africaine qui vit en France depuis six ans, qui y vit mal et aimerait tant s'intégrer ; le jeune Chinois qui, à son arrivée n'aimait pas Belleville, en redoutait la violence, puis a fini par apprécier le mélange, "les rencontres entre personnes et cultures différentes" ; la veuve au manteau rouge qui voudrait changer d'appartement ; le rappeur Noledge qui rappelle que ce quartier "est historiquement un lieu de révolte" et pense que "faire danser les gens c'est bien, les faire réfléchir c'est mieux" ; l'Espagnol nostalgique qui, de retour pour la première fois depuis quarante ans, ne retrouve rien de la cité des Envierges où il a vécu autrefois ; et puis Gérard, le jardinier philosophe qui essaie d'entrer en communication avec le bois de la vigne, qui se sent responsable de l'endroit où il vit, qui estime qu'"autour de soi, on a tout pour être bien" et qui voit dans le printemps "de la poésie accrochée aux branches", "les premières notes qui s'élancent après le silence très intense de l'hiver".
Cependant, à côté des "habitants" du jardin et du jardin lui-même, le film de Frédérique Pressmann a un autre protagoniste, majeur : c'est le temps. Parce qu'il a été tourné à toutes les heures du jour, au petit matin et à la nuit tombée, pendant une année entière. Parce qu'il montre patiemment le cycle des saisons et donne à entendre, autre mesure du temps qui passe, les cloches de l'église toute proche. Parce qu'il prend le temps, justement, de s'arrêter sur un bourgeon, le passage des nuages, la fonte d'une stalactite de glace, un oiseau dans un arbre, des herbes ployées par le vent, la main qu'un petit garçon tend sous la pluie, une femme qui chante un couplet, le soleil qui joue à travers les feuillages, un visage, une voix, une parole... ou un escargot qui traverse une allée.





Totalement immergé dans le jardin, au point qu'on en perde de vue l'inscription de celui-ci dans la ville, **Le Monde en un jardin** prend parfois du champ, de la distance, de la hauteur pour restituer cette inscription : les blocs d'immeubles qui enserrent le Parc ou, dans le lointain, la perspective sur Paris. Et les quelques "excursions" que le film s'autorise, ses rares échappées à l'extérieur de son périmètre, ont toutes à voir avec le temps puisqu'elles proposent par petites touches égrenées une sorte d'archéologie du jardin, témoignant de ce qu'il y avait avant, de ce qui repose en dessous.

Ainsi, depuis son balcon qui surplombe le parc de Belleville, face à la vue sur la capitale, Françoise Müller, qui a toujours vécu ici, raconte la rénovation du quartier à partir du milieu des années 1950, la démolition des maisons, des ateliers, des courettes et des passages, ces ruines et ces gravats qui constituaient pour les enfants un "super terrain de jeu", mais qui pour certains adultes, qui s'étaient établis là et y avaient fait leur vie, étaient une véritable tragédie. Les photos noir et blanc de François Liénard documentent elles aussi la destruction progressive du quartier. Enfin, tirées d'un passé plus lointain, quelques images d'un film amateur en Super 8 montrent une famille, deux hommes, une femme et deux petites filles, un jour de fête sans doute, qui posent dans le haut de la rue Vilin et sur les escaliers menant à la rue Piat.

au détour de la rue vilin

Il y a beaucoup à voir, à faire et à entendre dans ce jardin… De même, "il y a beaucoup de choses place Saint-Sulpice", notait Georges Perec en ouverture de **Tentative d'épuisement d'un lieu parisien**[1]. Avec **Le Monde en un jardin**, c'est également à la "tentative d'épuisement d'un lieu parisien", en l'occurrence le parc de Belleville dans le 20ème arrondissement, que s'est livrée Frédérique Pressmann. Cependant, la démarche de l'écrivain, son approche en apparence factuelle, quantitative, expérimentale si l'on veut, fondée sur l'accumulation d'informations, l'effort de classement et la volonté de tout recenser, surtout le banal, l'ordinaire, jusqu'à rendre indiscernable toute vision d'ensemble, n'est pas celle qu'a choisie la cinéaste. Ainsi, place Saint-Sulpice, du 18 au 20 octobre 1974, et à nouveau le 19 mai 1978, au carrefour Mabillon, pour la description, orale cette fois, d'un autre lieu parisien[2], Perec s'était limité à une courte durée, quelques heures à peine, tandis que Frédérique Pressmann, en passant un an dans "son" jardin, a privilégié le long cours. A la froideur, à la pseudo-objectivité des faits et des chiffres, elle a préféré la délicatesse des impressions, la conjugaison de multiples points de vue subjectifs. De plus, même s'il mentionne parfois la fatigue et le froid, faisant ainsi entrer "dans le champ" sa propre subjectivité, Perec s'est résolument placé à l'extérieur de son objet d'observation, adoptant un ou une série de positions fixes (les trois cafés de la place Saint-Sulpice dans un cas, le camion studio de France Culture dans l'autre), quand Frédérique Pressmann s'est immergée dans le Parc, s'en est imprégnée, s'y est investie, modifiant constamment sa position, sa distance et, d'une certaine manière, interférant avec lui.

A aucun moment dans son film, Frédérique Pressmann ne fait ouvertement référence à Georges Perec. Pourtant, au-delà de ce qui apparaît clairement comme une visée commune, "décrire ce qui se passe quand il ne se passe rien, sinon du temps, des gens [...] et des nuages"[3], s'intéresser aux trajectoires et aux attitudes des passants dans l'espace, s'attacher aux détails, scruter les effets du temps (qu'il fait et qui passe) sur les lieux, Frédérique Pressmann a choisi pour cadre précis le territoire d'enfance de Georges Perec.

En effet, l'écrivain a passé rue Vilin les six premières années de sa vie et elle est l'un des douze lieux parisiens qu'il avait retenus en 1969 pour élaborer et entreprendre **Les Lieux**, un projet interrompu en 1975, qui devait à l'origine s'étendre sur douze années[4].

Longtemps après, en 1992, c'est-à-dire quatre ans après l'inauguration du parc de Belleville, le réalisateur Robert Bober, en un hommage à l'écrivain, est revenu sur ses pas, renouvelant ainsi, pour ce qui concerne cette rue particulière, l'entreprise inachevée des **Lieux**. Avec **En remontant la rue Vilin**, Bober "remonte" le temps : à l'aide de nombreuses photographies comme autant de "défis à la disparition", il compose sur plus d'un demi-siècle, autour de la figure et de l'œuvre de Georges Perec, un portrait de la rue Vilin et fournit, par anticipation, une sorte d'amorce et de complément à l'"archéologie du lieu" qu'esquisse Frédérique Pressmann dans **Le Monde en un jardin**.

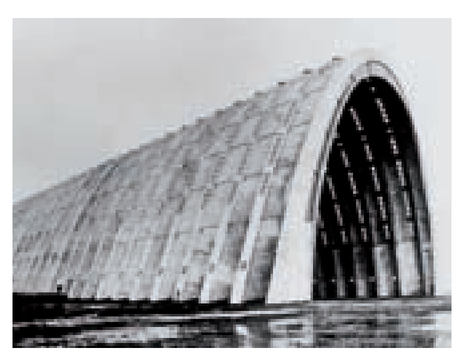
M. B.

1 Georges Perec, **Tentative d'épuisement d'un lieu parisien**, 1975, Paris, Christian Bourgois, 1982.
2 **Tentative de description des choses vues au Carrefour Mabillon**, Atelier de création radiophonique, France Culture, 1ère diffusion le 25 février 1979.
3 Georges Perec, **Tentative d'épuisement d'un lieu parisien**, *op. cit.*, p. 12.
4 Cf. Georges Perec, **Espèces d'espaces** (1973-74), Galilée, 1985, p. 77, où l'auteur expose ce projet qui, écrit-il, "n'est pas sans rappeler dans son principe les *bombes du temps*".

A voir / A entendre / A lire

cnc.fr/idc :
En remontant la rue Vilin, de Robert Bober, 1992, 48'.
arteradio.com/#auteur/17452/frederique_pressmann
De Myriam Blœdé : **Les Tombeaux de Josef Nadj**, Ed. L'Œil d'or, 2006.





regards pluriels sur l'œuvre d'auguste perret

Auguste Perret (1874-1954) mérite plus qu'un hommage. Cet architecte urbaniste, l'un des plus grands du XXe siècle, a incarné au tournant du siècle la profonde révolution architecturale en France et accompagné la naissance du Mouvement moderne. Tandis que Le Corbusier marquait les esprits par ses réalisations et ses écrits, avant lui Perret, prônant le banal, avait magnifiquement, et plus discrètement, introduit le béton en France. Hommage, donc, en trois films dont deux nouveaux au catalogue **Images de la culture** : **Je vous écris du Havre** de Françoise Poulin-Jacob et **L'Eglise Notre-Dame du Raincy** de Juliette Garcias dans la collection **Architectures**. Présentation de Rafaël Magrou et entretien avec Françoise Poulin-Jacob.

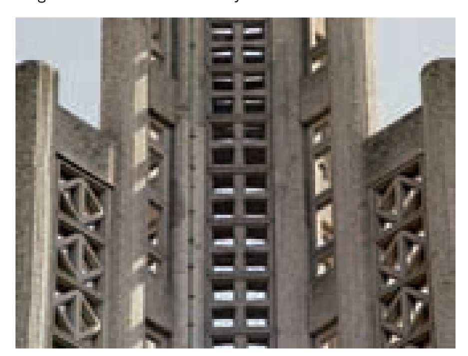
Auguste Perret a su hisser le béton au rang de noblesse en le laissant apparent, jouant de ses diverses textures et modénatures. Des façades composées de panneaux ajustables, sans décor, aux terrasses qui recouvrent systématiquement ses immeubles. Il a su créer des ensembles qui échappent à la monotonie par le jeu diversifié de volumes, les ruptures d'alignement, les étages en retrait, les balcons, les variations de texture et de couleur du béton. Brut, recouvert de feuilles de bronze ou encore "béton-pierre", sans cesse, il exprime la granulométrie de ce matériau alors nouveau et joue des minéraux inclus pour lui donner une tonalité colorimétrique. Du premier immeuble art déco de la rue Franklin à Paris (1903), exhibant structure et parement en florescence emmêlés, à la reconstruction du Havre (1951-1956) dont il ne verra pas l'achèvement, en passant par le théâtre des Champs Elysées (1913) et Notre-Dame du Raincy (1922-1923), Perret a fait de cette pierre coulée une ode à la nature et à l'architecture. Auprès du grand public, son œuvre la plus connue demeure la reconstruction du centre ville du Havre. Réalisation souvent décriée, car trop minérale, ouverte aux quatre vents. Il a fallu attendre l'inscription au Patrimoine mondial par l'UNESCO pour reconnaître le génie de cette composition, de sa trame urbaine jusqu'aux intérieurs de ses appartements.

Plusieurs films œuvrent, de diverses manières, afin de restaurer la mémoire de ce concepteur hors pair, petit homme qui "marchait comme un monument" – monument qu'il est d'ailleurs dans l'histoire de l'architecture moderne. Réalisé par Françoise Poulin-Jacob **Je vous écris du Havre** propose un parcours des composantes havraises, narration qui puise au cœur de la mémoire des lieux. La structure alterne plans actuels et cartes postales d'époque. C'est une immersion dans la fabrication de la ville, incluant l'activité de son port, son ouverture vers le large et sa reconstruction. Les vestiges du tracé de la ville ancienne sont exprimés, fouilles archéologiques contemporaines qui superposent ancien et moderne. La patte de Perret est bien entendu soulignée, avec l'attention attendue vis-à-vis des habitants, déboussolés par cette refonte de leur ville après le bombardement ; ainsi, en conservant les noms des rues par exemple – "Il fallait bien leur laisser quelques repères aux Havrais", commente la réalisatrice. "Chacun y aura sa place au soleil", dit-elle encore par la voix de sa narratrice, à propos de la base carrée de 6,24 mètres inventée par Perret pour créer rues, places, îlots et immeubles – un vœu pieu dans une ville que l'on sait balayée par les vents et les ondées maritimes !

Du macro au micro, cette invitation au voyage dans l'œuvre magistrale de Perret explore autant la ville que la cellule d'habitation, remarquable d'ingéniosité tant spatiale que technique. La visite de l'appartement témoin, avec tout le confort moderne et ses surfaces optimales (mieux que les logements sociaux actuels !), permet de prendre la mesure du luxe offert par son concepteur à cette époque en disposant eau chaude et chauffage à tous les étages. Appartement témoin que l'on retrouve – élément incontournable pour une visite du Havre – dans le film de Matthieu Simon et Marie Gaimard, **La Réponse de l'architecte – Les Intérieurs chez Auguste Perret**. Augmenté des visites d'autres habitations conçues par Perret, ce film nous ouvre les portes de plusieurs opérations du maître, commentées par les témoignages d'habitants croisés avec ceux d'historiens et de médiateurs locaux consacrés au patrimoine Perret. Véritable passe-muraille, la caméra glisse dans les pièces des logements du Havre, comme dans ceux de la tour d'Amiens ou encore dans des réalisations antérieures à Paris, où elle souligne la flexibilité de ces "abris où il fait bon vivre". Les pleins et déliés de l'architecture de Perret sont ici explorés. S'immisçant dans ces espaces intimes, les travellings – que l'on souhaiterait encore plus lents – révèlent des systèmes ingénieux, les dispositifs mobiles qui proposent une réelle flexibilité des usages. Les commentaires des occupants les corroborent, et les spécialistes apportent une dimension supplémentaire à l'analyse, savante, de ces architectures déjà centenaires pour certaines. Un regret cependant : les réalisateurs passent d'un projet à l'autre en rebondissant sur les témoignages, et ils auraient pu donner à voir de l'ensemble au détail, des cadrages plus serrés sur la matière, sur la lumière, sur les articulations spatiales et les subtils assemblages de structure et de parement de ce bâtisseur, puisque intérieur et extérieur dialoguent sans rupture pour Perret. Lequel disait : "Le dépouillement, le refus du superflu, la clarté d'expression sont les éléments essentiels de la grandeur."

Cette articulation entre intérieur et extérieur, c'est le parti pris par le documentaire de Juliette Garcias sur Notre-Dame de la Réconciliation au Raincy. La réalisatrice articule son propos visuel sur les composantes essentielles de l'architecture de Perret et s'adresse aussi bien au néophyte qu'au spécialiste, grâce à la consultation des spécialistes que sont Olivier Cinqualbre, conservateur es Architecture au Centre Pompidou, et Joseph Abram, coauteur de l'**Encyclopédie Perret**, une somme qui fait référence sur l'homme-bâtisseur [1]. Pour ce faire, l'œil caresse

L'Eglise Notre-Dame du Raincy



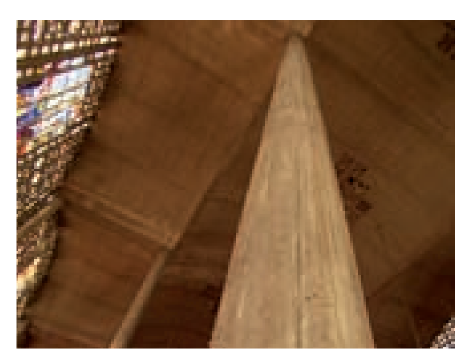


le béton minéral, palpe sa rugosité ou sa douceur, selon le traitement. Les images nous dévoilent l'inaccessible par des travellings verticaux et accèdent au toit comme à la flèche de cet ouvrage remarquable. La structure narrative illustrée de plans séquences, d'allers-retours entre l'édifice et sa reproduction à échelle réduite, livre les tenants et les aboutissants de l'ouvrage. Elle rend cristalline la conception de Perret ainsi que ses intentions, sans perdre de vue les autres acteurs de cette construction : maître d'ouvrage, artiste, etc. Le film rend préhensible le volume, la matière, la dimension à la fois lumineuse et sonore des lieux investis. Plus largement, il permet de saisir la teneur du geste de l'auteur et la profondeur de sa pensée. Celle d'un architecte pour qui "une bonne architecture, est une architecture qui fait de belles ruines". Pour Perret, la verticale incarnait l'action, la posture en réflexion. En témoigne son buste réalisé par Bourdelle, dont la posture, droite et fière comme ses édifices, représente bien l'état d'esprit de ce bâtisseur. **R. M.**

1 **Encyclopédie Perret**, dirigée par Jean-Louis Cohen, Guy Lambert et Joseph Abram, coédition Monum/Ed. du Patrimoine/IFA/Le Moniteur, 2002.

A voir / A lire

cnc.fr/idc :
La Réponse de l'architecte – Les Intérieurs chez Auguste Perret, de Matthieu Simon, 2007, 52'.
De Rafaël Magrou : **Habiter un container ? Un mod(ul)e au service de l'architecture**, Ed. Ouest France, 2011.



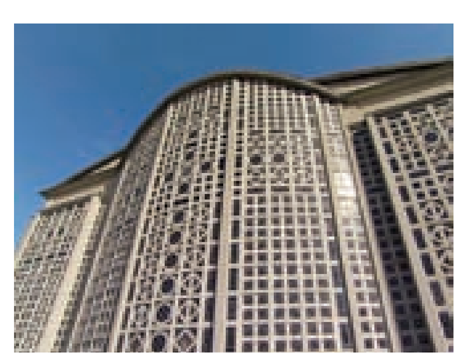
Architectures
L'Eglise Notre-Dame du Raincy

2010, 26', couleur, documentaire
conception : Richard Copans, Stan Neumann
réalisation : Juliette Garcias
production : Les Films d'Ici, Arte, Centre Pompidou
participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (DGP)

Consacré à l'une des premières églises en béton "brut de décoffrage", Notre-Dame du Raincy en Seine-Saint-Denis, ce numéro de la collection **Architectures** décortique non sans humour les typologies et les techniques de construction du bâtiment, ainsi que les recettes de fabrication du béton, matériau léger, économique, incombustible, facile à mettre en œuvre et pourtant mal aimé. Du gravier, du sable, du ciment et de l'eau, et le tour est joué !

A la fois église paroissiale et mémorial des morts de la bataille de la Marne, l'Eglise du Raincy émerge en 1923, "comme un hangar ou un silo", sur une parcelle en pente et toute en longueur. Ses architectes, rois du béton armé, les frères Auguste et Gustave Perret, vont réaliser en treize mois et pour un budget modeste, une église-halle au plan basilical. L'usage exclusif du béton – du gros œuvre de l'ossature au mobilier – modifie radicalement l'esthétique traditionnelle des bâtiments religieux. La structure détermine ici la forme architecturale : 28 colonnes fines "comme des jambes de girafe" et sans ornement supportent une voûte imposante mais seulement constituée de minces voiles de béton de 3 centimètres d'épaisseur. Dans un souci d'économie de la mise en œuvre, les architectes réutilisent les mêmes coffrages pour l'ensemble des voûtes et des colonnes. Pour les murs entièrement ajourés, 5 séries de claustras préfabriqués permettent de tamiser la lumière colorée inondant l'église. **A. S.**





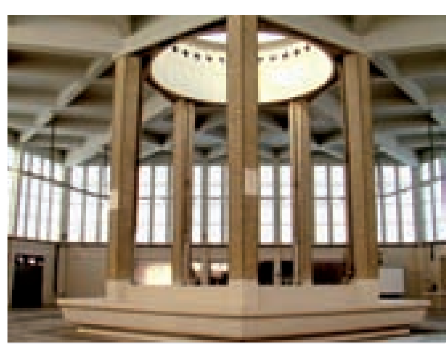
Je vous écris du Havre

2010, 52', couleur, documentaire
réalisation : Françoise Poulin-Jacob
production : Lardux Films, Cinéplume-TVM
participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (DAPA), Pôle Image Haute-Normandie, Ville du Havre

Lents travellings dans les rues ou panoramiques surplombant l'horizon maritime de la ville, cadrages inédits sur l'architecture des bâtiments d'Auguste Perret, esquisses et dessins du projet de l'architecte, photographies anciennes, cartes postales et films Super 8, Françoise Poulin-Jacob nous invite à une déambulation intime dans la ville du Havre, sur un texte composé à partir de ses propres souvenirs.

"Jamais elle n'avait vécu au Havre et pourtant c'est là qu'elle retrouve la saveur de l'enfance", résonne en off la voix suave de Dominique Reymond qui accompagne cette célébration de l'œuvre visionnaire d'Auguste Perret.
A partir des souvenirs d'une petite fille des années 1960 découvrant une ville idéale, la réalisatrice retrace l'histoire de la reconstruction du Havre, bombardée en 1944, et questionne l'actualité de son projet de modernité. Perret, apôtre d'un classicisme structurel et du béton armé, adopta un plan quadrillé sur le modèle de la grille américaine pour faciliter le remembrement.
Pour organiser ce damier où prime l'angle droit, il choisit une base carrée de 6,24 mètres qui définit la trame des rues, îlots et bâtiments.
A la voix de la narratrice se juxtaposent celles d'habitants, des bruits de la rue, l'**Art de la fugue** de Bach ou encore des sirènes de paquebots ; une riche partition pour cette promenade havraise, où le projet progressiste est peut-être à présent révolu.
A. S.





dans la ville jaune

Ses activités de réalisatrice free-lance pour la télévision sont de l'histoire ancienne : aujourd'hui, en plus des cours d'écriture de cinéma documentaire dispensés dans une école privée, Françoise Poulin-Jacob s'attelle à des travaux personnels. Longtemps après Le Ruban, court métrage poétique sur le monde de la cloche, sélectionné à Cannes en 1985, elle a réalisé en 2011 Je vous écris du Havre.

Pourquoi cet intérêt pour Le Havre ?

J'ai toujours aimé cette ville. J'ai grandi à Paris, autour de la Place de Clichy, et j'avais six ans quand je me suis rendue au Havre pour la première fois. C'était dans les années 1960 et depuis, je fantasme sur l'endroit. J'aime son architecture, la lumière magnifique qui s'en dégage. Les sons, aussi : ceux de la mer, des oiseaux, la rumeur citadine, la résonnance particulière du béton dans les cours et entre les édifices. C'est une musique permanente, quelque chose de très calme et serein. Il y règne une grande douceur de vivre. Cela n'a pas empêché quelques cassures dans le rapport des Havrais à leur ville reconstruite : les anciens ont eu du mal à la réintégrer car ils avaient perdu tout repère. Et tandis que les jeunes, nés dans les années 1960, s'y sont très vite adaptés, la génération suivante a rejeté sans appel cette architecture bétonnée. On la trouvait laide. En 2005, Le Havre a été classé au patrimoine mondial de l'Unesco à l'issue d'un long processus de réhabilitation qui a réconcilié la ville avec ses habitants. Ceux-ci, enfin, ont pris conscience de sa valeur !

Vous avez voulu éviter la nostalgie, or la voix off qui décline cette lettre semble y inviter.

L'écueil était, pour moi, le regret du Havre d'avant les destructions. Je ne crois pas qu'on le perçoive dans mon film. En revanche, on m'a souvent dit qu'il y règne un autre type de nostalgie : celle d'un passé, d'une enfance rêvée, heureuse. C'est qu'en vérité, cette lettre à la troisième personne cache un récit à la première personne ! Elle livre mon sentiment sur l'époque des Trente Glorieuses, celle de mes années d'enfance et de la jeunesse du Havre nouveau. A l'époque, cette ville reconstruite, c'était du grand modernisme mais aujourd'hui, elle appartient au passé – et tout cela convoie une nostalgie un peu particulière.

Les images sont hétéroclites, cela rappelle parfois une projection de diapositives.

Au départ, je voulais me contenter d'images fixes – des photos et surtout des cartes postales d'époque, qui offrent de multiples possibilités d'exploration. Et Le Havre est si photogénique ! Ce procédé s'inspire aussi des films qui m'ont accompagnée pendant ce projet – très datés, focalisés sur une époque, et sous-tendus par une voix off très intériorisée : ceux de Resnais, dont **Muriel**. Ceux de Chris Marker, aussi, comme **Sans Soleil**, ou encore **La Jetée**, sans aucune image animée.

Et puis la responsable des archives au Pôle Image Haute-Normandie m'a spontanément contactée pour me proposer sa banque d'images animées – des films de l'époque réalisés par des familles. Je n'en voulais pas. Je suis quand même allée voir... Il y avait ces plans d'une mère et de ses deux enfants, dont une fillette qui devait avoir le même âge que moi dans les années 1960, qui portait des lunettes, comme moi, et une robe rouge à pois blancs. Le père avait beaucoup filmé sa famille, il y avait plein d'images, ça me titillait... Alors j'en ai utilisé une partie ! Les gens me demandent souvent si c'est moi, la petite fille, et un jour, à l'issue d'une projection au Havre, un homme d'un certain âge est venu me trouver : "Ce n'est pas vous, la petite fille ?" J'ai répondu que non. "Bien sûr, ça ne peut pas être vous, s'est-il amusé, puisque c'est ma sœur !" Sa mère était là aussi, on a discuté et j'ai appris que la sœur en question s'appelait Catherine, qu'elle vivait loin du Havre désormais.

La bande son, elle aussi très variée, accompagne le rythme des images. Comment avez-vous choisi les illustrations sonores, la voix off si douce qu'elle donne envie de fermer les yeux pour se laisser bercer ?

J'ai choisi la voix off parce que je souhaitais un film littéraire, écrit. C'est l'actrice suisse Dominique Reymond qui dit le texte : je l'apprécie beaucoup, j'aime sa voix, sa diction. Quant à la musique, je me suis concentrée sur **L'Art de la fugue** de Bach, un ouvrage fondamental au piano. Pour moi, cet exercice rappelait le travail des architectes, qui font leurs gammes de la même manière que les pianistes, en laissant mûrir leur réflexion, en présentant leurs travaux préparatoires, une étape après l'autre. Il y a, dans **Je vous écris du Havre**, quatre interprétations différentes du Contrepoint No.9 : une au clavecin, une au piano, une troisième jouée par l'organiste de l'église Saint-Joseph et une dernière interprétation vocale, donnée par les Swingle Singers, un groupe formé dans les années 1960, et qui chante aujourd'hui dans l'esprit de cette époque. La musique s'arrête brusquement : ça éveille l'oreille du spectateur pour le mettre en alerte !

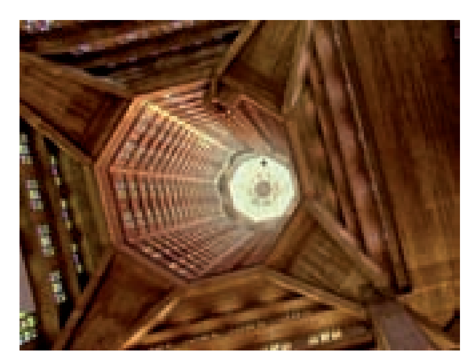
Saint-Joseph, l'imposante église du Havre dans laquelle joue l'organiste, semble exercer sur vous une grande fascination. Vous lui consacrez d'ailleurs une partie importante du film.

Oh oui... C'est une prouesse de construction. Les vitraux y sont magnifiques, ils captent la lumière quel que soit le temps qu'il fait, quel que soit le moment de la journée. Cette église ressemble à un phare. C'est un repère que l'on ne peut manquer en arrivant au Havre. C'est sans doute l'un des lieux où j'ai passé le plus de temps dans la ville ; d'autant que l'architecte havrais qui m'a guidée dans mes recherches et me l'a fait visiter, m'a aussi confié les enregistrements passionnants des visites qu'il a effectuées en compagnie de Jacques Tournant, bras droit d'Auguste Perret. Jacques Tournant dirigeait l'équipe en charge de la reconstruction, il était l'urbaniste en chef, chargé du remembrement de la ville.

On confond souvent Saint-Joseph avec la cathédrale qui, elle, n'a pas été détruite. Depuis la reconstruction, il faut d'ailleurs descendre quelques marches pour y pénétrer : elle est restée à son niveau initial alors que la ville a été surélevée d'un mètre. Sous les nouveaux bâtiments, on trouve, enfouie dans le béton, la mémoire de la ville en quelque sorte : des morceaux de brique et de ciment, des débris de vais-









selle et de meubles, le tout mêlé à des ossements humains – 150 ha du cœur historique de la ville dévastés en quelques jours, 5000 morts et 80 000 personnes sans-abri. [“Sous les pavés du Havre, il n’y a pas la plage, mais une matière mêlée de tout ce qui fait une ville, de tout ce qui fait des vies, une matière qui n’a pas de nom. Il faut se méfier de l’apparence des choses”, égrène la voix de Dominique Reymond].

Quelle surprise de voir soudain surgir entre deux cartes postales d’époque et les travellings dans la ville le réalisateur finlandais Aki Kaurismäki venu tourner Le Havre ! Etait-ce un hasard ?

Ce n’est que quelques semaines avant mon tournage que j’ai appris qu’il réaliserait son film en même temps. J’ai demandé à pouvoir filmer un peu mais refus catégorique. Par chance, on était logés dans le même hôtel que Kati Outinen, l’actrice phare de Kaurismäki, qui a fait tout ce qu’elle pouvait pour le décider, mais sans plus de succès. Et puis un jour, Kaurismäki a changé d’avis ! On a eu droit à deux heures, il ne fallait surtout pas le déranger. Il a voulu voir les images, m’a autorisée à en monter quelques-unes. Il a vu le film terminé, et quand je l’ai revu dans un festival, il m’a dit qu’il était content, que ça lui plaisait beaucoup. C’était la cerise sur le gâteau ! Le plus drôle, c’est qu’il avait pensé, pour le rôle de la boulangère dans **Le Havre**, à Dominique Reymond, mais qui était prise par une tournée de théâtre.

Est-ce que le Havre est si jaune que vous le dites en relevant l’omniprésence de cette couleur, une teinte qui “appellerait au ralliement zénithal” de toute la population ?

Oh oui, pour moi, le jaune domine de façon énorme. Les Havrais me disent que c’est une idée que je me suis faite, mais je ne suis pas d’accord avec eux ! Il y a cet immeuble équipé de stores jaunes, près de l’église Saint-Joseph. Quand le soleil sort et que tout le monde les déroule, c’est un vrai spectacle. D’ailleurs, mon impression est confirmée par les écrits d’Auguste Perret lui-même : il disait qu’il fallait injecter dans cette nouvelle ville des couleurs vitaminées. Et le jaune, c’est vitaminé !

Quels sont vos projets aujourd’hui ?

Je travaille sur un documentaire consacré au jardin tropical du bois de Vincennes. Il porte le titre provisoire de **En Friche** mais je ne suis pas convaincue… Ce jardin, qui fut un espace de l’exposition coloniale de 1907, destiné à l’exhibition de spécimens humains, a été une école d’agriculture et d’agronomie tropicale doublée d’une université, avec des serres aujourd’hui dévastées. Les bâtiments ont été détruits par des incendies, par la tempête de 1999, envahis par la végétation… et l’espace est pourtant ouvert au public, contre toute logique ! L’école et l’université sont encore un peu exploitées mais le jardin ressemble à un terrain vague, à peine entretenu pour permettre aux visiteurs de déambuler dans les allées. La pièce d’eau est depuis longtemps colonisée par la faune locale – canards, poissons, etc. Cet endroit n’est promis à aucun avenir…

Propos recueillis par Malika Maclouf, août 2012



Film retenu par la commission *Images en bibliothèques*

En quatre chapitres, Françoise Poulin-Jabob nous fait voyager dans le temps et dans sa fascination pour l’architecture.
Le Havre, cette ville qu’elle n’a pas habitée, juste traversée lors d’un voyage en famille pour voir Le France dans les années 1960, l’a subjuguée. Le Havre, une ville anéantie par les bombardements en 1944. Sur les amas de gravats, de terre et d’ossements, Auguste Perret et son équipe se sont attelés à ce projet ambitieux de faire de ce champ de ruines une ville complètement repensée, idéale, résolument moderne, en osant utiliser le béton comme matériau peu cher.
Ce matériau est donc à l’honneur ; qu’il soit lisse, granuleux, coloré, en graviers, en agrégats, il rythme les horizontalités, les verticalités, les perspectives irréprochables.
Les prises de vues soignées d’aujourd’hui alternent avec des images des années 1960 tout d’abord, puis avec des archives de 1944. Elles s’encastrent parfaitement, comme si le temps n’avait rien changé. Le cadrage insistant sur la géométrie des lignes nous fait tourner un peu la tête, et c’est bien.
Le texte dit en voix off est précis, poétique, avec une belle syntaxe. Des sons de la ville enrichissent l’ensemble. Tout est pertinent, et c’est un vrai plaisir. La musique de Bach est en parfaite adéquation avec cette architecture. J’avoue, ce film m’a donné très envie d’aller au Havre afin de découvrir cette richesse urbaine. C’est un coup de cœur.

Emmanuelle Fredin
(Bibliothèque municipale à vocation régionale, Toulouse)

A voir / A lire

francoise-poulin-jacob.com

baleines & cachalots

Pionnier du cinéma direct pour lequel il signe un manifeste en 1962 et homme aux multiples passions, Mario Ruspoli a réalisé de nombreux films de 1956 à 1984, que le Cinéma du Réel à Paris a présenté en rétrospective en 2012. Outre les quatre volets de **L'Art au monde des ténèbres** (1983) qui figurent déjà au catalogue **Images de la culture**, quatre autres de ses films sont à présent disponibles, sur un DVD. Analyse des **Hommes de la baleine** (1958) et **Vive la baleine** (1972), par Arnaud Lambert ; et **Arrêts sur images** pour **Les Inconnus de la terre** (1961) et **Regard sur la folie – La Fête prisonnière** (1961), par Anne Brunswic et David Benassayag.

Né en 1925, Mario Ruspoli, prince romain et descendant de La Fayette, décédé en 1986, était homme de passions. Formé à l'Ecole du Louvre, il fut successivement ou tout à la fois entomologiste, conférencier, auteur et cinéaste autodidacte, joueur et collectionneur de guimbardes, polyglotte, pataphysicien, spécialiste du magdalénien et de Lascaux, conteur fabuleux et curieux de tout, reconnu pour l'ampleur de sa culture. Ce qui fera dire à Chris Marker, qui s'y connaît, qu'il était "notre Pic de la Mirandole" [1].
La baleine et le cachalot, qu'on ne saurait confondre (l'une a des fanons, l'autre des dents), furent l'une de ses passions. Il leur consacra un premier ouvrage en 1955, A la recherche du cachalot (Ed. de Paris). Curieusement, le livre est dédicacé à Aristote Onassis, armateur mais aussi baleinier, dont une partie de la flotte s'employait à l'extermination des populations baleinières des mers du Sud. Ruspoli racontait comment, au moment de financer son premier essai documentaire consacré aux chasseurs au harpon des Açores, il sut titiller le sentiment de culpabilité du millionnaire grec pour obtenir les deux millions d'anciens francs nécessaires à sa réalisation [2]. Voilà comment il se trouva embarqué sur une chaloupe pour la chasse au cachalot et le tournage des Hommes de la baleine.
Ruspoli revint aux cétacés quinze ans plus tard pour la réalisation de Vive la baleine, hymne tragique militant pour la sauvegarde de ces bêtes en voie d'extermination, l'année même – 1972 – où son ouvrage Les Hommes de la baleine paraissait chez Offidoc (texte qui présente notamment l'intérêt d'évoquer les conditions de tournage du premier film).
Baleine et cachalot, deux livres, deux films : il s'agit ici d'histoires de paires ! Celle composée par les deux films est un bon témoignage de ce qui s'est joué entre les années 1950 et 70 dans le cinéma documentaire d'auteur ; les échos mais surtout les différences entre ces deux films disent assez bien l'évolution des mentalités en général et de la pratique cinématographique en particulier. La comparaison est d'autant plus marquante, précieuse, que derrière ces deux films, il y a un référentiel commun, un même couple d'auteurs : Mario Ruspoli donc, et Chris Marker.

les açores

Il faut revenir sur l'histoire des Hommes de la baleine. Conférencier pour Connaissance du monde, Ruspoli avait tiré des rushes tournés aux Açores un montage d'une heure et demie qu'il accompagnait de ses propres commentaires et d'enregistrements sonores captés lors de son séjour chez les Açoriens. C'est alors qu'intervint Anatole Dauman, ancien condisciple de Ruspoli à l'internat de Montjoie. Le producteur raconte s'être d'abord gentiment endormi lors de la conférence de Ruspoli, puis comment, à la demande de ce dernier, il prit en charge la production de ce qui allait devenir un court métrage. "Tandis que Mario se trouvait à l'étranger dans l'exercice de ses fonctions de *tourneur* pour *Connaissance du monde*, Henri Colpi montait le court métrage tiré du film-conférence et Marker en écrivait le commentaire. A son retour, Mario trouva un film achevé, dont l'inspiration ne lui semblait pas entièrement correspondre à la sienne. Il est vrai que Colpi et Marker avaient quelque peu ajouté à l'œuvre première. Mais Mario, bon prince, s'en montra par la suite satisfait, la critique ayant applaudi à cette collaboration [3]."
Les Hommes de la baleine se divise en trois parties. La première, composée d'images du dépeçage des cachalots, assez âpres, est une mise en perspective historique et économique de cette pêche, menée à un train d'enfer et


SAN JORGE
FAYAL
CAIS
PICO

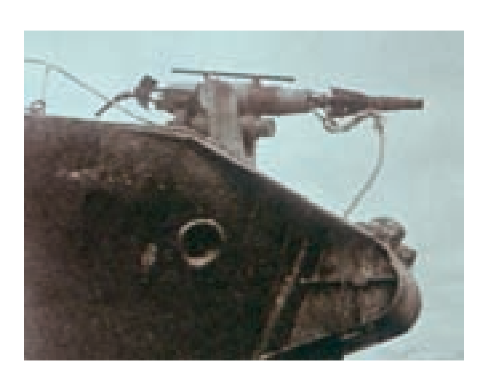




avec brio par le commentaire *markérien* : "On a pu dire sans exagération qu'une femme élégante se mettait du cachalot partout. Sous forme de crème pour le visage, de démaquillant, de rouge à lèvre, de savon, de shampoing, de brillantine ; un fantôme de cachalot s'attache à la journée d'une jolie femme pour rehausser sa beauté, et par ce biais, en provoquant la perdition de l'homme, prendre sa revanche sur lui."
La seconde est une sorte de stase et l'amorce de la chasse proprement dite : y est décrit l'exil long de plusieurs mois vers l'extrémité Nord-Ouest de l'île de Faial pour y attendre le passage des mammifères. Images de la vie quotidienne, des préparatifs de la chasse, de l'attente et de l'ennui, des veillées et des veilleurs perchés sur la colline à guetter le souffle des bêtes se détachant sur l'horizon marin. Coup de maître du commentaire : décrire sur ces images triviales des hommes, la vie simultanée et tout aussi quotidienne des candides baleines.
La troisième partie, la plus enlevée, est consacrée à l'attaque proprement dite. Documents exceptionnels sur l'une des ultimes chasses au harpon à main, pris depuis la frêle chaloupe. Le montage, un peu confus, énergique en tout cas, tente de rendre l'extrême danger de la chasse et culmine dans le mouvement brusque d'un cachalot blessé qui manque de renverser l'esquif d'un retour de queue. Le motif de la "corrida de la mer" qui irrigue la voix off – emprunté à l'ouvrage de Ruspoli, **A la recherche du cachalot** – prend alors tout son sens.
Ruspoli n'a peut-être pas reconnu son désir initial dans le travail de Chris Marker et d'Henri Colpi (réalisateur et monteur attitré des jeunes cinéastes de la Rive gauche, de Varda et Resnais notamment), mais indéniablement, l'habileté de la construction du film [4] et l'extrême vivacité du commentaire, caractéristique du premier cinéma de Marker (celui des films de voyage : de **Dimanche à Pékin**,1956, à **Description d'un combat**, 1960), produisent un documentaire typique de ce qu'on a appelé l'*Age d'or* du court métrage français. Ces courts ou moyens métrages se singularisent par l'omniprésence du texte littéraire ; la restitution de la réalité passe essentiellement par la qualité didactique ou sensible du commentaire et l'habileté du narrateur.
On imagine dès lors pourquoi Mario Ruspoli, qui a partagé longuement la vie des îliens et les risques de la chasse à la baleine, se soit d'abord trouvé réservé sur le film produit par Argos. La distance ironique, parfois lyrique (par le souci de réinscrire l'anachronisme de cette chasse dans la tradition de la lutte ancestrale de l'homme avec les éléments), qu'instaure le commentaire avec les images est sans doute trop grande – et on est plus d'une fois tenté de revoir les images de Ruspoli seules, pour constater leur force documentaire et leur qualité d'expérience rare.

cinéma direct

Il faut reconnaître que depuis, le cinéma direct a profondément modifié nos sensibilités. Et sans doute l'inspiration de Ruspoli aux Açores tendait déjà vers cette évidence documentaire dont il sera bientôt l'un des chantres. De fait, Ruspoli n'est rien moins que l'inventeur de l'expression de *cinéma direct*, qui avec le temps se substituera à celle de *cinéma vérité*. Il n'a pas fait que trouver la formule, il a participé activement à cette époque en réalisant, quelques mois après **Chronique d'un été** de Rouch et Morin, deux films relevant pleinement du genre : **Les Inconnus de la terre** et **Regards sur la folie**. A chaque fois, sur la recommandation de Dauman, il collabore avec l'opérateur québécois de **Chronique d'un été**, Michel Brault, qui utilise des prototypes des caméras synchrones créées par Coutant. On retrouve Ruspoli en compagnie des Leacock, Brault, Rouch et consorts lors des débats internationaux consacrés à cette révolution du documentaire [5].
Tournée avec des caméras Bell & Howell 16 millimètres, l'image des **Hommes de la baleine** préfigurait déjà l'esprit de ce cinéma léger, proche des sujets filmés. Dans le détail, on s'étonnera – mais c'est évidemment plus facile de notre point de vue – que Colpi n'ait pas pressenti qu'il devait respecter l'intégralité de la chasse *depuis* la chaloupe. En alternant vue embarquée et vue extérieure, d'une barque à une autre, en restant fidèle à un découpage somme toute emprunté à la fiction narrative, il rompt l'unité d'action et le pacte documentaire – toutes choses que le cinéma direct va redéfinir comme des enjeux centraux. Ici comme dans beaucoup de documentaires de l'époque, c'est au commentaire qu'il revient d'attester la véracité de l'expérience. On pressent que le tournage de Ruspoli est alors en avance sur son temps – et indéniablement la suite de son parcours milite pour cette hypothèse –, là où Colpi-Marker poursuivent les années 1950 et ne semblent pas avoir encore pleinement pris conscience de ce qui s'annonce encore indistinctement [6].
L'image, mais pas seulement : le son également. Aux Açores, Ruspoli s'est accompagné de Gilbert Rouget, ethnomusicologue au musée de l'Homme à Paris, pour enregistrer les chants des marins lors des veillées et les ambiances de la chasse. Ces enregistrements tiennent une place capitale et précieuse dans le film, et ont même fourni la matière d'un disque : **Les Derniers Baleiniers – Chants des harponneurs des Açores** (Ed. Vogue – coll. musée de l'Homme). "Gilbert Rouget, au cours de mon expédition à Faial, a pu enregistrer les merveilleuses et nostalgiques chansons des *Trancadors* – ainsi



nomme-t-on les harponneurs – et ce disque est le seul au monde à évoquer la longue attente, dans les nuits solitaires à la pointe Nord-Ouest... L'attente de la fusée matinale, signal que les souffles ont été aperçus par les guetteurs en haut des falaises, et que la grande corrida va commencer." (Texte de la pochette, signé Mario Ruspoli).

militantisme

Vive la baleine n'a pas grand chose à voir avec cette histoire de *cinéma direct* – qu'il enjambe en quelque sorte. Composé d'après la très riche documentation recueillie par Ruspoli (gravures japonaises, peintures hollandaises, *log-book* français, photographies américaines, etc.) filmées au banc-titre, le film ne comporte qu'un petit nombre de prises de vues documentaires – dont celles consacrées aux chasseurs au harpon empruntées... aux **Hommes de la baleine**. Le commentaire, écrit par Marker, est à la fois ample et tragique. Il propose un parcours chronologique de l'histoire de la chasse à la baleine, des esquimaux aux navires usines, du harpon au canon à grenades. Ce texte repose sur un petit effet introductif, un enchevêtrement de voix : il débute avec une voix d'homme, professorale et savante, la voix du *documentaire objectif* sans doute, créditée "voix magistrale" au générique. Voix supplantée par instants par une présence féminine, vive et dubitative ("La jubarte, la jubarte ! Qui ressemble à Roland Barthes"). Cette *voix intérieure* est la voix des baleines, le point de vue animal, qui confère sans doute au film sa gravité. Bien vite, on abandonne la voix magistrale pour ne suivre plus que cette voix de la baleine qui, au fond, s'adresse aux baleines – et à travers elles, à la part animale de l'homme – pour leur raconter leur histoire.
Vive la baleine témoigne de l'émergence de la conscience écologique dans ces années 1970 naissantes. La lutte militante trouve dans la sauvegarde de la nature un nouveau terrain d'expression et d'exigences. Alors que la pêche industrielle a déjà provoqué la disparition de certaines espèces de baleines et en menace d'autres, le film milite pour l'application des traités internationaux. La voix intérieure, aux

Vive la baleine







baleines : “Vous êtes devenues une industrie, comme le cinéma, et à vous non plus ça n’a pas réussi.” Le commentaire enchaîne d’autres phrases-chocs : “En 1972, la Commission baleinière internationale propose un arrêt de la chasse pendant dix ans. Adopté avec enthousiasme par la Suisse ou le Liban, cette résolution est évidemment ignorée par les pays qui monopolisent la pêche industrielle, le Japon et l’URSS. Leur argument ? *Notre industrie en a besoin*. Mais lorsqu’il n’y aura plus de baleines du tout, il faudra bien qu’elle trouve d’autres solutions, leur industrie ! Alors le problème est clair : avancer de cinq ans une reconversion inévitable ou prolonger inutilement l’hécatombe d’une espèce animale utile à la planète. Dans ces cas-là, les hommes n’hésitent pas. Ils choisissent l’hécatombe.”
Cette conscience tragique ne parcourait pas le premier film – et dans cet écart se mesure le changement de paradigme qui s’est opéré en une quinzaine d’année. L’anthropocentrisme fondamental des années 1950, caractéristique de l’humanisme optimiste des années d’après-guerre (dont **Le Monde du silence** de Malle et Cousteau, parfaitement contemporain, est inconsciemment l’expression la plus stupéfiante à nos yeux : la nature comme inépuisable terrain de jeu pour l’homme, à disposition des humains), a cédé la place à l’écologie, un renversement profond des valeurs : ce n’est plus l’homme qui est au centre du monde, mais l’écosystème lui-même.
Le lyrisme de l’affrontement des hommes aux éléments (la mer) et aux bêtes fabuleuses (les cachalots), qui permettait au commentaire de

A voir / A lire

cinemadureel.org
D’Arnaud Lambert : **Also Known as Chris Marker**, Le Point du Jour Editeur, 2008.
cnc.fr/idc :
L’Art au monde des ténèbres, de Mario Ruspoli, 1983, 4 x 52'.
De Chris Marker : **A bientôt, j’espère**, 1967, 44' ; **Le Fond de l’air est rouge**, 1977, 180' ; **AK**, 1985, 71' ; **Le Tombeau d’Alexandre**, 1993, 120' ; **Une Journée d’Andrei Arsenevitch** (**Cinéma, de notre temps**), 1999, 56'.

Les Hommes de la baleine

1958, 24', couleur, documentaire
réalisation : Mario Ruspoli
production : Argos Films, Les Films Armorial

Au milieu des années 1950, Mario Ruspoli s’embarque avec les pêcheurs de cachalot des Açores, les derniers à pratiquer la pêche au harpon lancé à la main depuis de frêles chaloupes. “La corrida des mers” qui se déroule sous nos yeux est un morceau de bravoure inoubliable. Sa cruauté, que rien n’efface, est modérée par la description du mode de vie qui l’entoure, gestes et coutumes voués à la disparition.

Le film de Mario Ruspoli appartient à un autre temps. Temps héroïque du documentaire comme du rapport de l’homme à la nature. Vieil art du conte, où la voix qui commente les images rivalise avec le chant des marins. Comment ne pas se laisser prendre par une telle aventure ? Certes nous avons appris à aimer les baleines, Moby Dick ne nous effraie plus comme autrefois. Mais ici le corps immense du cétacé que l’on dépèce sur un quai, et qui, sans laisser de reste, sera changé en huile, en poudre, en engrais, en nourriture, en cosmétique, a des allures de cochon de ferme.
Toute vie dépend de cette unique ressource. Tout destin s’accomplit autour de ce sacrifice. La hardiesse et l’ingéniosité de l’homme, cet insecte féroce accroché au dos de la nature, capable de toutes les conquêtes, laissent songeur. Quatorze ans plus tard, en compagnie de Chris Marker, Ruspoli réalisera **Vive la baleine** (1972), ode à la bête légendaire, virulent pamphlet contre le massacre dont elle est victime. **S.M.**

Vive la baleine

1972, 16', couleur, documentaire
réalisation : Mario Ruspoli
production : Argos Films

Quatorze ans après **Les Hommes de la baleine**, remarquable documentaire sur la pêche au cachalot aux Açores, Mario Ruspoli réalise avec Chris Marker (accrédité au générique à la mention “vivats”), **Vive la baleine**, une ode à l’animal légendaire. C’est ici la baleine qui raconte son histoire, dénonçant, à travers plusieurs siècles d’illustrations, l’acharnement dont elle est victime, condamnation sans appel de la cruauté de l’homme.

Entre **Les Hommes de la baleine** et **Vive la baleine**, les mentalités ont évolué. L’écologie a fait son apparition, l’esprit de lutte de 1968 également. Nous passons ainsi du film ethnographique, où l’homme et la nature étaient traités sur un plan d’égalité, au pamphlet incisif, proche de l’esthétique du tract, dénonçant le sort que le monde capitaliste réserve à la nature. La puissance coloniale des Etats se mesurait autrefois au nombre de baleiniers, et l’invention du canon-harpon a transformé la pêche en massacre industriel.
Esthétique du tract aussi parce que le film fait abondamment appel à une iconographie tirée de la peinture ou de l’image imprimée. Un tract poétique toutefois, où l’on sent la griffe de Chris Marker, son empathie pour les animaux, son goût borgésien de l’imaginaire. La douce voix de la baleine nous emmène aux confins du conte et du programme pour enfants, et malgré sa terrible histoire, la fascination pour la créature merveilleuse finit bien par l’emporter. **S.M.**

Marker de hisser la chasse hors d'âge des Açoriens au rang de scène mythologique, disparaît au profit d'un constat tragique de l'*hubris* humaine et, surtout, de la limitation des ressources. Sans aucun doute, l'école du cinéma direct et la période militante d'après 1968, qui parachève sur un versant politique cet engagement du cinéma dans la réalité quotidienne, ont accompli ce passage de l'ardeur littéraire des années 1950 aux phrases coups de poing et désenchantées des années 1970.
"Pendant des siècles, les hommes et les baleines ont appartenu à deux camps ennemis qui s'affrontaient sur un terrain neutre, la nature. Aujourd'hui [...] la frontière s'est déplacée. [...] Cette fois les hommes et les baleines sont dans le même camp. Et chaque baleine qui meurt, nous lègue comme une prophétie, l'image de notre propre mort." Alors que la voix féminine prononce cette dernière sentence, les cris des baleines à l'agonie grincent sur la bande son. Les images montrent la violence de la pêche à coup de canon lance-harpon. Un bout de chair fraîchement découpé glisse sur le pont d'un immense bateau japonais et disparaît dans l'orifice des soutes. Trou noir. Silence. Le dépeçage industriel, en faisant écho à la première séquence des **Hommes de la baleine**, clôt le cycle des baleines de Ruspoli-Marker.
A. L.

1 Anatole Dauman (avec Jacques Gerber), **Argos Films : Souvenir-Ecran**, Paris, Centre Georges Pompidou, 1989, p. 71.
2 Entretien au **Masque et la Plume**, 1964 (ina.fr).
3 **Argos Films : Souvenir-Ecran**, Op. cité, p. 74.
4 Eric Rohmer *in* **Arts**, novembre 1958 : "C'est une très heureuse idée d'avoir commencé le film par le dépeçage du cachalot, afin de bien éclairer le spectateur sur l'enjeu de la lutte : celle-ci nous apparaît ainsi non seulement comme un sport, une corrida, mais un travail."
5 Ruspoli rédige notamment le fascicule **Pour un nouveau cinéma dans les pays en voie de développement : le groupe synchrone cinématographique léger**, Paris, Unesco, 1963 (en ligne sur decadrages.ch). Sur l'importance de la contribution de Ruspoli dans les débats sur le cinéma direct, voir Mario Ruspoli et le "cinéma direct", Séverine Graff dir., **Décadrages**, No.18, 2011, p. 8-99.
6 Pour preuve, l'article rédigé par Jean-Louis Tallenay dans **Radio-Cinéma**, consécutif à la séance organisée par Argos pour lancer conjointement **Lettre de Sibérie** de Chris Marker, et **Les Hommes de la baleine** : devant le film de Ruspoli, il a le sentiment d'être face à "un vrai documentaire". **Radio-Cinéma**, No.461, novembre 1958, p. 45. Dans le même article, Tallenay emploie l'expression inédite de "cinéma de réalité", à distinguer évidemment de "cinéma de fiction".



arrêt sur image
cinéma vérité et vérité du cinéma

Commentaire d'un photogramme extrait du film **Les Inconnus de la terre** (1961) de Mario Ruspoli, par Anne Brunswic.

Sur un champ pentu, deux frères travaillent à grands coups de râteau et de fourche à amasser des bottes de foin. Répondant aux questions du psychiatre catalan François Tosquelles, l'un des pères de la psychothérapie institutionnelle (et directeur de l'hôpital de Saint-Alban filmé dans **Regard sur la folie**, de Mario Ruspoli, 1961), ils interrompent un instant la fenaison pour parler de ce qui devrait changer dans la vie des agriculteurs. L'un déplore la résistance des vieux à tout changement du mode d'exploitation, l'autre insiste sur la nécessité de coopérer pour s'équiper en matériel moderne. "Sans entraide, de la plus spontanée à la plus organisée, on s'en sortira pas. Si on veut arriver à quelque chose, il faut que tout le monde prenne conscience de cette évolution aussi."
Le docteur François Tosquelles est à deux mètres, et à sa droite se tient Mario Ruspoli qui tend le micro. Tous les deux sont assis, filmés de dos ou de trois quarts. La mise en scène, s'il y en a une, souligne l'opposition entre ceux qui sont debout en plein effort physique et ceux qui sont assis, occupés à capter l'image, le son et surtout le sens.
Les manuels et les intellectuels. Ceux qui ont en charge la terre et ceux qui ont charge d'âme.
Le dispositif du cinéma documentaire est exhibé, assumé, avec l'intervieweur qui pose les questions, le cinéaste qui tend la perche. Ce qui nous paraît naturel aujourd'hui mais était d'une grande nouveauté en 1960, c'est une caméra légère, la fameuse Coutant, qui se manie en extérieur et s'adapte au terrain. Le point faible qu'on ne voit pas mais qu'on devine, c'est l'absence de son synchrone qui rend l'exercice de l'interview en plein air très délicat.
Chose notable, c'est l'ami psychiatre qui mène l'entretien. Il voudrait amener les deux frères à parler de la vie, du bonheur.
François Tosquelles : "Vous voyez, franchement, je ne m'intéressais pas tant à ce point de vue politique de votre travail, sinon au fait que, si vous ne faites pas quelque chose dans un sens ou un autre, c'est votre vie elle-même, vous vivez un petit peu sans joie, sans possibilité de vivre, ce qu'on appelle vivre, parce qu'il y a quelque chose de plus que travailler..."
Cette longue intervention fait un flop.
Le frère le plus loquace finit par répondre : "On travaille pour avoir un niveau de vie plus élevé. Si on se crève toute l'année pour vivre dans un taudis, parce que, à le dire comme c'est, il y a des taudis en Lozère, il y en a beaucoup encore."
Quand une question n'entraîne aucune réponse, quand elle est mal comprise ou qu'elle donne une réponse trop éloignée de ce qu'on attendait, en général, elle est coupée au montage.

Ruspoli fait le contraire. Il garde toute la question malgré sa longueur et son français assez fautif (on disait de Tosquelles, républicain espagnol réfugié en France qu'il parlait le tosquellan, un mélange de français, de catalan et de castillan). Et Ruspoli conserve la réponse bien qu'elle tombe à côté ou justement parce qu'elle tombe à côté. Le malentendu est grand entre Tosquelles qui imagine en dehors du travail une quête possible du bonheur et ce jeune agriculteur pour qui le bonheur, c'est d'abord d'échapper à la misère et au taudis. Sa réponse renvoie Tosquelles à ce qu'il est, un intellectuel affranchi depuis sa naissance des contingences matérielles. Le film a l'honnêteté totale de le dire. Le cinéma vérité ici, c'est la vérité de la relation entre le filmeur et le filmé. **A. B.**

Les Inconnus de la terre

1961, 39', noir et blanc, documentaire
réalisation : Mario Ruspoli
production : Argos Films

Tournée en Lozère à l'orée des années 1960, cette "enquête cinématographique" dénonce l'ancestrale misère qui frappe ce département isolé et dépeuplé. Tandis qu'un commentaire lyrique exalte la sublime désolation de ses paysages meurtris par le vent, bergers et agriculteurs décrivent avec des mots simples les conditions de leur survie. Pour accéder à la mécanisation et au confort moderne, les jeunes rêvent d'entrer dans des coopératives agricoles.

La chronique s'ouvre par une manifestation paysanne à Mende. "Les paysans n'ont-ils pas le droit de vivre ?" disent les pancartes brandies sur les tracteurs. Le curé juge ses ouailles inaptes au progrès. L'instituteur rural itinérant, plus optimiste, compte sur la jeunesse pour changer l'ancestral ordre des choses. Pénétrant chez le berger Contassin qui vit seul avec ses moutons sur le Causse, l'équipe de Mario Ruspoli constate que le temps s'y est arrêté il y a bien longtemps. Elle fait halte dans d'autres fermes ou dans les champs pour des moments de dialogue. Ici, trois frères, condamnés au célibat parce qu'aucune jeune femme ne veut partager leur vie sans confort. Là deux frères qui rassemblent le foin au râteau et à la fourche. Un couple de défricheurs s'attaque à un coteau pentu. "Les bêtes sont plus à plaindre que nous", commente la femme qui tire les bœufs tandis que son mari enfonce dans le sol pierreux le soc d'une charrue d'un autre âge. **E.S.**

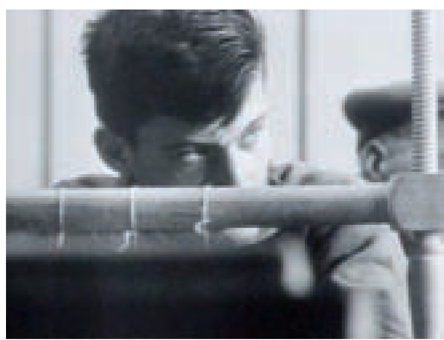
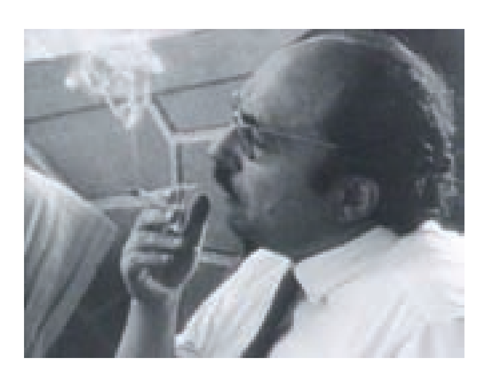
A voir
annebrunswic.fr



arrêt sur image
au bord du lit

Commentaire d'une séquence extraite du film **Regard sur la folie – La Fête prisonnière** (1961) de Mario Ruspoli, par David Benassayag.

La séquence, de presque six minutes, se trouve à la cinquième minute du film. Rétrospectivement, on s'en souvient comme d'un long dialogue, filmé en un seul plan fixe, entre une patiente alitée et un médecin assis à côté d'elle. En réalité, le dialogue a débuté avant qu'on ne les découvre, par leurs voix entendues sur la fin d'un travelling caméra à l'épaule à travers les dortoirs, d'abord confusément sous la voix off du commentaire, puis distinctement tandis que la caméra s'immobilise et pivote sur quelques lits. La séquence s'achève de la même manière, le dialogue se poursuivant sur les visages d'autres malades, avant que la voix off reprenne. Cette scène exemplaire du cinéma direct par lequel s'enregistrent, synchrones, les voix et les corps, s'insère ainsi dans un essai cinématographique plus traditionnel, où un texte anonyme se pose sur des images silencieuses. Ce faisant, elle exprime le double projet du film : porter un regard sur la folie comme une dimension de l'humain, et donner à voir un hôpital psychiatrique dont la définition minimale pourrait être qu'il est peuplé de malades et de médecins.
Quand, l'image rejoint le son, c'est ce qu'on voit d'emblée : lui, assis, portant des lunettes et s'exprimant de manière posée, est de façon évidente "le docteur". Par la suite, on apprendra qu'il s'appelle "Gentis". Elle, couchée, les cheveux en bataille, roulant plus vite les mots avec un accent rocailleux (l'hôpital de Saint-Alban se trouve en Lozère), est "la vieille folle des hospices". A un moment, elle se nommera elle-même "Blanche". Il faut mesurer l'écart qui sépare cette rencontre de la traditionnelle visite du médecin-chef à ses malades. Ici, un homme, seul et sans blouse, est assis tout près du visage d'une vieille femme. La montée progressive du dialogue off sur le travelling précédant le plan fixe suggère que la scène se déroule dans un espace intime, comme caché dans un recoin de ces grands dortoirs.
La première phrase que l'on comprend, avant que les personnages n'apparaissent à l'image, est dite par Gentis : "Il s'en est passé des choses dans votre vie." C'est une remarque suivie de points de suspension, une reconnaissance de ce que sans doute Blanche a précédemment dit pour que le dialogue se poursuive. Elle situe, dès l'entrée, le dialogue non par rapport à la maladie ou au soin mais sur le plan de la vie commune et de ce qu'elle a de spécifique pour chacun. "Malheureusement trop de choses", répond-elle, résumant en quelques mots tout son malheur, ce trop de choses présentes à son esprit, dans lesquelles le passé pèse et s'éternise, des choses en trop qui l'accaparent

Regard sur la folie
La Fête prisonnière

1961, 47', noir et blanc, documentaire
réalisation : Mario Ruspoli
production : Argos Films

L'hôpital psychiatrique de Saint-Alban (Lozère) fut d'abord un monastère puis une prison. En l'ouvrant pour la première fois à une équipe de cinéma, les psychiatres et les infirmiers entendent montrer que l'hôpital est avant tout une communauté humaine, organisée pour la guérison de personnes plus fragiles que les autres. L'originalité du film qui présente quelques aspects des thérapies est surtout de donner généreusement la parole à des malades.

Après un carton liminaire qui invite à suspendre son jugement sur les fous, une longue citation d'Antonin Artaud met le spectateur de plain-pied avec cet "effondrement central de l'âme" dont le malade souffre. A titre d'exemple des thérapies, le film montre un entretien conduit par le psychiatre Roger Gentis, des ateliers ouvriers (vannerie, cordonnerie, imprimerie...) et la grande réunion hebdomadaire où s'élabore le "journal". Mais au vu des images tournées par l'équipe de Mario Ruspoli, le collectif des psychiatres se remet lui-même en question.
Le directeur François Tosquelles (un des pères de la psychothérapie institutionnelle) s'interroge sur la vocation de ce film qui ne doit pas être "une propagande pour l'hôpital".
La séquence finale intitulée **La Fête prisonnière** fonctionne de manière assez autonome. Elle a été tournée à l'occasion de la kermesse annuelle du village, "fête triste" où tous les habitants se mêlent – malades ou non – dans une belle égalité.
E.S.

et l'empêchent de vivre, parce qu'elle n'arrive pas à se les expliquer. Gentis ne laisse pas le silence s'installer et, changeant de registre, poursuit aussitôt : "Comment vous expliquez toutes ces persécutions ?" Cela pourrait sembler une fausse question, faite pour que la malade exprime ce dont elle n'a pas conscience mais dont lui, le médecin, saura se servir. Pourtant, en posant le fait d'une souffrance et la tentative de l'expliquer sous la forme d'une question, Gentis s'adresse bien à Blanche pour dire conjointement deux ordres de réalité : en se mettant à sa place, il reconnaît cette souffrance sans explication qui la rend nécessairement victime ; depuis sa propre place de médecin, il suscite une première distinction entre cette souffrance et ce qui pourrait l'expliquer.
Le plan fixe traduit l'évidence mais aussi la difficulté de cet échange de paroles. La caméra est installée perpendiculairement au lit, à la seule place possible pour avoir les deux personnages à part égale dans le champ. Mais du fait de leur position – Blanche, allongée de profil, devant Gentis assis de trois quarts – l'espace qui les sépare occupe le centre de l'image dans sa profondeur. A plusieurs reprises, il figure une distance infranchissable où les paroles confuses de Blanche comme celles trop articulées de Gentis se perdent. Pour voir l'autre, chacun doit baisser ou lever les yeux ; souvent leurs regards s'absentent. Pourtant, ce vide est aussi un espace laissé libre où les paroles comme les regards peuvent se croiser. Le cadre, comme s'il résultait d'un zoom préalable sur les personnages, produit la même impression contradictoire de proximité et d'éloignement.
Dans cette scène, il est question de distance, de place à trouver. Blanche ne cesse de parler de sa peur de tomber, de sa recherche d'un point d'appui. Gentis, mal assis au bord du lit, recourt aux mêmes images pour lui répondre. A trois reprises au moins, une communication s'établit entre eux par ce biais. Ce sont aussi les moments où, dans l'image, se révèle qu'une caméra est en train de filmer. Plus loin dans le film, on verra l'équipe de tournage lors d'une réunion entre médecins et malades, puis le magnétophone sur lequel les premiers écoutent les paroles des seconds, enregistrées par les cinéastes. Mais seule cette première scène met véritablement en écho ce qui se passe de part et d'autre du cadre.
Premier moment : dans le cadre, apparaît en amorce le visage d'une bonne sœur masquant un temps Gentis et Blanche qui continuent à parler. On peut y lire un "effet de réel" : la caméra enregistre sans interférer, on passe devant comme si elle n'était pas là. Pourtant, un sourire semble brièvement s'esquisser sur le visage de la bonne sœur, un peu gênée d'entrer dans le champ – même si on le lui a peut-être permis, elle sait qu'on la verra. En faisant obstacle à notre regard, la bonne sœur révèle la présence de la caméra. Quand elle ressort du champ, Gentis est parvenu à établir avec Blanche qu'elle cherche "quelque chose de solide" parce qu'elle ne sait pas bien où elle en est.
Deuxième moment : "ces choses contradictoires" évoquées par Gentis "la retournent" dit Blanche, tandis qu'elle se tourne effectivement vers la caméra pour désigner "des dames". Alors Gentis lui aussi lève pour la première fois les yeux dans cette direction. Ni l'un ni l'autre ne regardent directement l'objectif, mais surgit alors le hors champ de la scène, où se trouve aussi l'équipe de tournage. Quand Gentis lui demande si elle connaît tous ces gens, elle lui répond qu'elle le connaît lui, qu'il est "Pralon". Il sourit d'abord de ce retournement de situation, avant de préciser qu'elle ne l'a pas appelé de ce nom tout à l'heure. C'est le moment où Blanche se nomme ("Et moi je m'appelle Blanche"). Sa voix se serre. Les larmes qui montent l'empêchent de poursuivre. Puis, elle s'adresse à lui, devenu peut-être son mari ou son fils : "Je t'en prie Jean, j'aime mieux partir que de rester ici." Gentis a alors ce geste de lui caresser les cheveux, penché comme sur le berceau d'une enfant, et il essuie ses larmes avec un bout de drap. "Vous ne voulez pas qu'on parle de cela, vous avez bien raison." Cet accord silencieux permet de relancer le dialogue : "Et de quoi vous voulez parler alors ?"

A voir
David Benassayag est codirecteur du centre d'art Le Point du Jour à Cherbourg : lepointdujour.eu

Troisième moment : un plan de coupe, le seul de la séquence, dans lequel le cadre s'est élargi. On voit deux autres lits, devant celui où sont Gentis et Blanche. Les voix, apparemment synchrones, sont en fait montées off sur l'image silencieuse, tandis qu'on aperçoit, sur le bord droit du cadre, au niveau des personnages, le micro fixé au bout de la perche. Ce plan dissocie légèrement le son de l'image. Mais on peut penser qu'il désigne aussi, en même temps que le micro, la place réelle de la caméra depuis laquelle, en zoom, est réalisé le plan serré sur Blanche et Gentis. On entend Gentis demander à Blanche ce que veulent dire les mots incompréhensibles qu'elle vient de prononcer ; elle répond : "Des choses qui sont vraies."

Enfin, le plan fixe s'interrompt, laissant le dialogue se poursuivre sur une vue de la cour, à travers une fenêtre à barreaux, où sont d'autres malades. De l'intérieur, nous les voyons enfermés. Tandis que Blanche est à nouveau submergée, apparaissent les visages d'autres malades.

— "Je m'emporte sur l'aile des vents. [...] Je suis sur les limites.

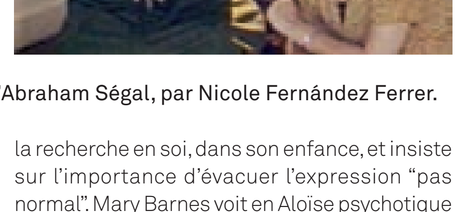
— N'ayez pas peur [...] On va vous aider à tenir bon.

— Bon, ça va alors."

On pourrait penser que cela finit bien, si n'étaient les corps tourmentés des fous à l'image et les paroles incompréhensibles non synchrones de l'un d'eux qui se superposent au dialogue et s'amplifient quand il s'achève.

Dans cette séquence presque toute de mots, la parole n'explique rien, ne résout rien. On s'y tient comme dans le seul espace possible de confusion et d'éclaircie ; il n'y est pas seulement question de maladie et de guérison. Ainsi, peut-on comprendre qu'elle n'ait ni début ni fin. La caméra montre le travail quotidien de l'institution au contact de la folie qui se répète. Elle pose un cadre où des événements, aussi infimes soient-ils, peuvent avoir lieu entre les personnages à l'image, et pour les cinéastes face à eux. Le cinéma direct inauguré ici par l'équipe de Ruspoli se situe sur le même plan d'expérience que la psychothérapie institutionnelle qui s'invente alors à Saint-Alban. **D.B.**

mary barnes/ delphine seyrig



Notes à propos du film **Couleurs Folie** (1986) d'Abraham Ségal, par Nicole Fernández Ferrer.



Couleurs Folie a été conçu au départ comme un prologue au troisième film de la série **Hors les murs** (1984-1986). Cette série documentaire proposait trois manières de vivre avec la folie, trois pratiques alternatives qui se situent à la lisière du champ de la psychiatrie en France[1].

Le réalisateur Abraham Ségal, qui a notamment réalisé **Enquête sur Abraham** (1996) et **Le Mystère Paul** (2000), qualifie **Couleurs Folie** de film-rencontre. En effet, à son initiative, Mary Barnes et Delphine Seyrig se rencontrent à Paris pour la première fois en 1986. En 1975, Delphine Seyrig tournait dans le film **Aloïse** de Liliane de Kermadec et découvrait à cette occasion l'ouvrage Mary Barnes, **Two Accounts of a Journey Through Madness** (**Mary Barnes, un voyage à travers la folie**, Ed. du Seuil, 1971) coécrit avec Joseph Berke. Dans le film, Delphine Seyrig jouait le rôle d'Aloïse Corbaz, une jeune femme suisse internée dans un asile d'aliénés où elle ne cessa de peindre jusqu'à sa mort à 78 ans.

Couleurs Folie, tourné dans l'appartement de Delphine Seyrig à Paris, entre dans l'intimité de la rencontre des deux femmes. Cadrées au plus près, tout en laissant le champ libre à la vie de la maison – un chat passe – elles confrontent leurs points de vue autour de "l'aventure de la folie". Mary Barnes avait pu voir le film **Aloïse** la veille du tournage. Delphine Seyrig parle de son expérience d'actrice et Mary Barnes raconte des épisodes de sa vie.

Des photos du tournage d'**Aloïse** et des peintures d'Aloïse Corbaz défilent. Delphine Seyrig évoque en voix off le parcours de Mary Barnes à Kingsley Hall. On découvre plusieurs de ses peintures à l'écran. Elle révèle son attirance pour le monde intérieur tout en s'enthousiasmant pour les premiers pas de l'homme sur la lune et l'exploration spatiale.

L'échange entre les deux femmes se poursuit autour du rapport entre création et folie.

Mary Barnes souligne le fait qu'Aloïse a trouvé une voie d'expression dans la peinture et les couleurs dont elle revendique elle-même l'importance : "Le rouge c'est beau vous savez pour les schizophrènes." Delphine Seyrig a fait le choix de ne pas jouer la folie, elle revendique la recherche en soi, dans son enfance, et insiste sur l'importance d'évacuer l'expression "pas normal". Mary Barnes voit en Aloïse psychotique une femme qui craque comme elle-même : "C'est sorti de moi comme un volcan."

Puis, accroupie au sol, elle prend les tubes de peinture, les presse, en fait sortir des couleurs vives, travaille directement avec ses mains, ses doigts, sur une toile. La caméra accompagne ses gestes. On perçoit l'amour pour la matière et le contact avec la consistance de la peinture. Delphine Seyrig regarde, contemple cette frénésie créative, et avoue son trouble devant la "vraie" Mary Barnes, elle qui fut la "fausse" Aloïse.

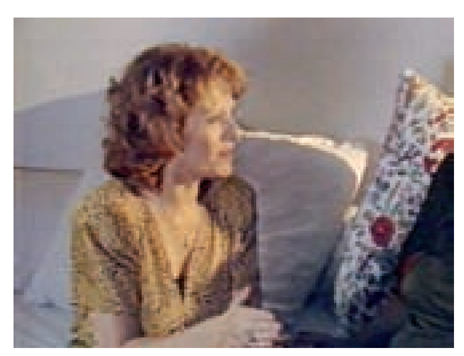
Couleurs Folie faisait partie de la programmation des rencontres Films et Folies créées en 1986 par Delphine Seyrig et Abraham Ségal, le collectif Traverse et le Centre audiovisuel Simone de Beauvoir. Riche programmation de 65 films, débats et tables rondes dans plus de dix-huit villes en Ile-de-France, et une vingtaine en région. Les années 1970-80 sont une période d'effervescence autour des questions de la psychiatrie asilaire, des expériences italiennes de Franco Basaglia, anglaises de David Cooper, Ronald Laing et Joseph Berke, et des écrits de Félix Guattari.

"A l'origine du projet des rencontres Films et Folies se trouvent deux associations : le Centre audiovisuel Simone de Beauvoir où des femmes

A voir

centre-simone-de-beauvoir.com
cnc.fr/idc :
Delphine Seyrig, portrait d'une comète, de Jacqueline Veuve, 2000, 52' ;
Sois belle et tais-toi, de Delphine Seyrig, 1976, 111'.
D'Abraham Ségal : **Van Gogh, la revanche ambiguë**, 1989, 57' ;
Toutes les couleurs – Gérard Fromanger, 1990, 53' ;
Enquête sur Abraham, 1996, 102' ;
Enquête sur Paul de Tarse, 1999, 2 x 52'.

Couleurs Folie







archivent, produisent et diffusent de la vidéo – lieu de réflexion et d'échanges sur les rapports sociaux, l'action des femmes, la créativité et l'exclusion – et le Collectif Traverse, formé par des patients, des psychanalystes et autres "psy", et aussi des gens venus du théâtre, de la philosophie, du cinéma... Les membres de ce "réseau alternatif" cherchent à mettre en pratique des rapports nouveaux entre société, folie et culture." (Texte d'Abraham Ségal pour le catalogue de Films et Folies, 1986-1987).
N. F. F. (avec le concours d'Abraham Ségal)

1 La série **Hors les murs** (1- **Passage critique** ; 2- **Projet ou aventure ?** ; 3- **Paroles à vif**) ne sera pas diffusée sur Antenne 2 comme prévu car la productrice souhaitait que la différence entre fous et "non fous" soit plus visible, que l'on reconnaisse immédiatement le malade et le bien portant.

Couleurs Folie

1986, 13', couleur, documentaire
réalisation : Abraham Ségal
production : ACET, A. Ségal
participation : Fonds d'intervention culturelle

En 1986, devant la caméra d'Abraham Ségal, l'artiste britannique Mary Barnes (1923-2001) reçoit chez elle l'actrice Delphine Seyrig (1932-1990). Les deux femmes s'entretiennent en anglais sur le thème de la folie, l'une car elle a vécu cette expérience extrême qui l'a poussée à peindre et à écrire, l'autre, sa lectrice, qui a interprété le rôle-titre du film **Aloïse**, artiste schizophrène suisse (1886-1964), dans le film de Liliane de Kermadec (1975).

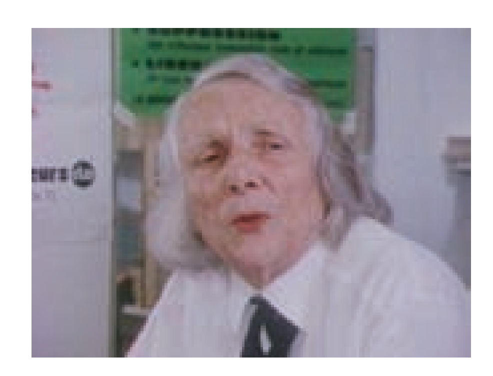
Folie et création font se croiser les destins de ces trois femmes pour qui l'exploration intérieure revêt une importante vitale. Comment survivre à la folie et à l'hôpital psychiatrique à perpétuité au début du XXe siècle ? La boulimie dessinatrice sauve Aloïse de son enfermement. Sur un album que feuillètent Delphine Seyrig et Mary Barnes, se pressent ses couples féeriques à longues robes rouges et grandes capes portant des têtes d'enfants dans leur giron. A quelques décennies de là, comment comprendre la folie d'un jeune frère ? En y plongeant soi-même jusqu'au débordement et à la régression, comme Mary Barnes qui surmonte cette épreuve en la vivant et en la relatant (**Voyage à travers la folie**, éd. du Seuil, 1971). Comment incarner une folie qu'on n'a jamais connue ? En pensant à la vérité de l'enfance réprimée, comme Delphine Seyrig incarnant Aloïse et lisant Mary Barnes. Avec empathie, l'actrice regarde l'artiste façonner de ses doigts la matière colorée sur l'une de ses toiles. **L. W.**

Ecoutez May Picqueray

1984, 69', couleur, documentaire
réalisation et production : Bernard Baissat

A 80 ans passés, May Picqueray (1898-1983), correctrice au **Canard Enchaîné**, édite encore seule ou presque **Le Réfractaire**, journal anarchiste en soutien aux objecteurs, insoumis et déserteurs. Du Larzac à Plogoff, du Quartier latin à Creys-Malville, elle continue de militer comme elle l'a fait sans relâche depuis 1920 contre l'armée, et pour l'anarchie telle que la concevaient Louise Michel, Kropotkine, Sébastien Faure ou Louis Lecoin.

Tourné peu après la parution de ses souvenirs (**May la réfractaire**, 1979), le film s'appuie sur une interview où la vieille militante, qui aime toujours à rire et à chanter, évoque avec verve ses multiples combats.
Son engagement pacifiste commence avec la guerre de 1914 dont l'absurdité la révolte. Militante au syndicat de la presse, elle est envoyée en délégation à Moscou en 1922 où elle dénonce publiquement les privilèges matériels que s'octroient les Bolchéviks et réclame la libération de camarades anarchistes emprisonnés. Pour sauver de la chaise électrique les militants anarchistes Sacco et Vanzetti, elle n'hésite pas à envoyer à l'ambassadeur des USA à Paris un colis piégé, qui heureusement ne fera pas de victimes. Elle se consacre ensuite au secours des victimes du fascisme en Espagne, puis en France sous l'Occupation. Engagée contre les guerres coloniales, elle mène son dernier grand combat pour arracher à De Gaulle un statut aux objecteurs de conscience. **E.S.**





arrêt sur image
may picqueray : écoutez-la chanter !

Commentaire d'un photogramme extrait du film Ecoutez May Picqueray (1984) **de Bernard Baissat, par Anne Brunswic.**

Il faut voir comme elle chante ! Elle frappe de la paume sur la table, rayonnante d'une révolte intacte, bouillonnante comme au premier jour. Autour de la table, ses jeunes camarades objecteurs et insoumis – qu'importent les deux ou trois générations qui les séparent – sont au diapason de sa joyeuse vigueur.

Autrefois, c'était une grande chose que de chanter ensemble. Pas un banquet, pas une réunion publique, pas un piquet de grève, pas même un cortège funèbre sans quelque chanson lancée par les anciens et reprise par les jeunes à pleins poumons. Ainsi se transmettait la flamme de la mémoire ; ainsi les révoltes du passé nourrissaient-elles celles du moment. Où peut-on entendre de nos jours ces chants révolutionnaires qui faisaient en un instant d'une foule désordonnée un peuple soudé prêt à en découdre ? Au reste, plus personne ne connaît les paroles de quoi que ce soit au-delà du refrain et du premier couplet. Le karaoké y supplée. Et beaucoup, paralysés par un sentiment d'incongruité, se bornent à remuer les lèvres sans émettre aucun son.

May Picqueray, elle, chante d'une voix forte et joyeuse comme une flambée en hiver. Son chant est nu, sans fioriture et, par contraste avec celui de sa fille, Sonia Malkine, assez pauvre musicalement. Mais lorsque celle-ci, chanteuse folk professionnelle qui s'accompagne à la guitare, fait entendre toute la richesse de la mélodie, sa mère fait entendre la profondeur du sens. May Picqueray est une femme de paroles.

Sonia confirme qu'à la maison, sa mère chantait tout le temps : "Les premières chansons, je les ai apprises sous la table à repasser." Des chansons d'amour, des chansons de marin, des chansons bretonnes mais surtout des chansons anarchistes. Le répertoire de May puise dans la fin du XIXe siècle : "Dansons la Ravachole, Vive le son d'l'explosion !" (sur l'air de la *Carmagnole*) ; ou "Il semble encore loin le temps d'l'anarchie / Mais nous le pressentons" (sur l'air du *Temps des cerises*). A cela s'ajoutent des chansons antimilitaristes plus modernes : "Tant qu'y aura des militaires / Soit ton fils, soit le mien / Il n'y aura sur la terre / Pas grand-chose de bien / On t' tuera pour te faire taire / Par derrière comme un chien / Et tout ça pour rien..." Et des airs anciens, de ce temps où la guerre était le passe-temps favori des princes et la malédiction des manants : "J'avions reçu commandement de partir pour la guerre, Pourtant je n'avions point souci d'abandonner not'mère..."

May Picqueray est de toutes les époques. Sa biographie indique qu'elle est morte en 1983 à l'âge de 85 ans (le tournage du film date de l'année précédente). Mais est-elle contemporaine de Louise Michel, de la bande à Bonnot, des "épiciers" de Tarnac ou des Indignés d'aujourd'hui ? Elle se définit avec fierté comme une militante avec ce que ce mot implique de discipline et même de raideur. Correctrice de presse, elle milite dans le puissant syndicat du Livre, bastion parisien de l'anarcho-syndicalisme. En politique, elle dénonce sans relâche l'armée, "mère de tous les vices", et les oripeaux patriotiques dont elle se drape. Elle prêche généreusement par le verbe et par l'exemple, mais quand les circonstances à ses yeux l'exigent, elle passe à l'action directe. Car la non-violence lui paraît une dangereuse lâcheté à laquelle un pacifiste digne de ce nom ne devrait jamais céder. Il faut l'entendre évoquer avec jubilation le temps où face aux charges de la police montée, elle jetait sous les sabots des chevaux les billes généreusement fournies par les camarades métallos. Elle prend des airs de ménagère consciencieuse pour raconter comment elle a fabriqué dans sa cuisine une bombinette destinée à tuer l'ambassadeur des Etats-Unis à Paris. Il fallait bien ça pour sauver de la chaise électrique les camarades Nicola Sacco et Bartolomeo Vanzetti..."Here's to you, Nicola and Bart..." chantait Joan Baez. A Plogoff en 1980, aux côtés des femmes de marin et des grands-mères, elle jouait encore du lance-pierres contre la maréchaussée.

Cette femme épatante semble détenir le secret de l'ardeur éternelle. Les années ont passé sur sa tête sans déposer ni aigreur ni résignation : "L'anarchie, j'y crois, j'y crois fermement, et je sème ma graine ! Je voudrais vivre cent cinquante ans pour la voir pousser." Dernières paroles d'un film qui pourrait s'appeler *Ecoutez chanter May Picqueray* et donne irrésistiblement envie de chanter avec elle. **A. B.**

photographie & documentaire

Photographie & Documentaire tente d'explorer les rapports ambigus et complémentaires de la photographie et du film documentaire, de l'image fixe insérée dans l'image en mouvement. Photographie d'archive qui vient à point nommé pallier l'absence de l'archive filmée dans le documentaire d'histoire ou le portrait de personnalité ; sujet central dans le portrait de photographe ; photographies de famille entremêlées au film Super 8 dans les quêtes familiales d'identités ; photographie zéro, point de départ d'une réflexion sur l'image originelle ; films entièrement composés de banc titres photographiques ; contrepoint en noir et blanc au film couleur ; arrêt sur image, focus sur le détail révélateur ou plans fixes qui jouent l'esthétique photographique ; planches-contact, albums, photographies savamment extraites de vrac en boîtes, ou jeu de cartes postales ; manipulation à vue, regards et jeux de mains ; son imaginé de la photographie donnée à voir, commentaire ou non en voix off…
A l'appui des films du catalogue Images de la culture, quelques pistes de réflexion sur ce thème qui traverse tout le cinéma documentaire. (Cf. Images de la culture No.17, 18, 21, 23, 26).

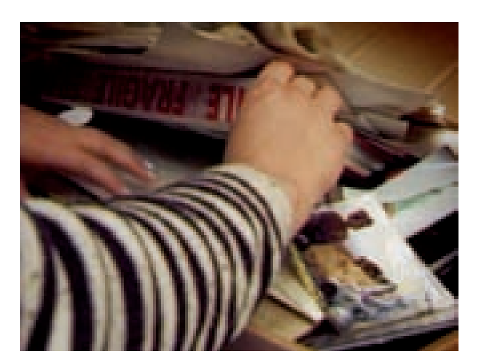
album photos

Notes à propos du film **Ranger les photos** de Laurent Roth et Dominique Cabrera, par Eric Briat.

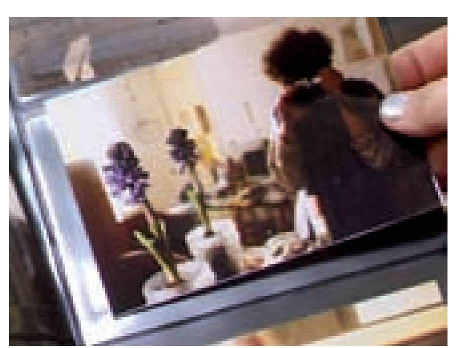
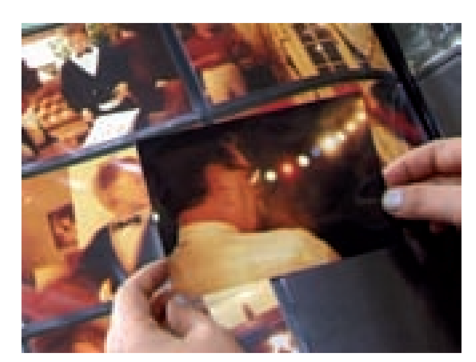
Les albums photos peuvent s'analyser comme des *biographies visuelles*. Les photographies en elles-mêmes constituent des documents personnels au même titre que les lettres ou les journaux intimes ; leur assemblage sous la forme d'albums, légendés ou non, obéit à une structure et à des modes narratifs qui révèlent les intentions de leur auteur et font l'objet d'analyses psychologiques, sociologiques ou historiques. "La photographie privée est donc plus qu'un simple ensemble de photos ; c'est aussi une pratique culturelle, visuelle ; une pratique fréquente qui permet de s'approprier le monde visible, une manière individuelle en même temps que collective." [1]
La photographie est présente dans la vie quotidienne du plus grand nombre depuis la seconde moitié du XIXe siècle. L'étude des albums photos accumulés depuis lors permet d'analyser à la fois les méthodes de prise de vue et leur évolution, les conditions d'exposition des clichés et de leur transmission. Les photos privées sont tantôt posées, tantôt prises en instantané ; elles retracent des expériences variées, depuis la vie familiale ou amicale jusqu'au tourisme. "Leur but n'est pas de faire de belles images, mais de fixer des souvenirs des moments particuliers." [1] Au final, la photographie privée peut être analysée sous trois aspects : "la façon de présenter les albums, l'image de ce qu'elle montre et la pratique de photographier et de poser." [1]
Ainsi, Pierre Bourdieu a-t-il interviewé, au milieu des années 1960, des photographes amateurs sur leurs pratiques et mis en évidence que le choix des événements et des manières de photographier n'était pas purement individuel. Il s'explique par l'habitus, les clichés ayant une fonction sociale, notamment pour affirmer l'identité et l'appartenance familiale [2]. Depuis lors, de nombreuses études ont été menées pour analyser les photographies et les albums qui les regroupent. Conduites à partir de l'exploitation des archives ou sur la base d'interviews, elles s'intéressent au sens donné par les personnes elles-mêmes à leurs clichés et à leurs pratiques photographiques, de la prise de vue à la mise en forme des albums, cette dernière étant considérée comme un véritable travail éditorial. La présentation des photos sous la forme d'albums, en effet, tisse "des liens entre les photos et leur donne, par la série composée, un sens nouveau. Ainsi dans un album […], c'est la coexistence de plusieurs images sur une même page, sur une double page, ou dans l'ensemble de l'album, qui a cet effet pour la photo […]. L'atmosphère créée par les différentes présentations est donc un élément déterminant pour la réception des photographies." [1]
En l'espèce, se vérifie l'assertion d'Howard Becker, selon laquelle le sens de la photographie n'est pas donné par le cliché lui-même, mais par son contexte de présentation [3]. Enfin, "l'album en tant que livre, produit deux effets […] : il donne accès à la biographie visuelle du propriétaire, si celui-ci le permet […] ; il suscite une attente de narration, structurée par une chronologie ou par des thèmes […]. Photographier et collectionner les photos devient, comme l'a dit Walter Benjamin, *eine praktizierte Erinnerung*, une mémoire pratiquée" [1].

légèreté de la photographie

A la faveur d'un déménagement, la réalisatrice Dominique Cabrera redécouvre ses albums de photos personnelles et les feuillette devant la caméra du réalisateur Laurent Roth. Quatorze petites minutes, douze plans courts pour cerner les rapports qui se nouent entre cinéma documentaire et photographie : Ranger les photos peut se regarder comme un de ces exercices d'analyse de *mémoire pratiquée*.
Cependant, qu'il soit l'œuvre de deux cinéastes (l'un filmant, l'autre filmée), a pour effet de ne pas le réduire à cette seule acception. Par sa brièveté, par la simplicité de son dispositif revendiquée explicitement dès ses panneaux introductifs [4], Ranger les photos aspire d'emblée à atteindre la légèreté de la photographie. "Faire des films comme on respire. Faire des films comme on prend une photo", proclame Laurent Roth, qui fait écho aux propos tenus par Dominique Cabrera quelques plans plus tard : "Ce que j'aime dans la photo, c'est que c'est léger.




Aussitôt dit, aussitôt fait, c'est presque un battement de cils – et puis en même temps, c'est grave, c'est là."
Si la *légèreté* de la photographie est, de prime abord, d'ordre technique, l'image produite et proposée au regard porte l'empreinte des souvenirs enfouis, des visages familiers et des expériences vécues qui reviennent à la surface. Elle est également marquée par la prise de conscience du temps qui passe. La vision d'un cliché déclenche alors un processus de remémoration et d'évocation des circonstances de la prise de vue : "Là, c'était l'anniversaire de Victor, dans la maison où je n'habitais plus" ; "là, c'est une photo qui me fend le cœur encore aujourd'hui" ; "là, c'est mon père, j'aime bien cette photo. J'aime comme sur les photos, les visages deviennent innocents, souvent" ; même s'il arrive que l'on ait tout oublié du moment en question : "Là, je me demande à quoi je pensais..." La photographie permet de saisir les êtres et les choses comme pour mieux les *retenir*, elle est une fabrique de souvenirs et un antidote à l'érosion du temps : "Là, c'est des bobines de film que j'avais retrouvées dans la cave et que j'avais laissées pourrir [...], des films que mon père avait ramenés d'Algérie, alors j'ai fait une photo pour me souvenir qu'ils avaient existé, mais on ne pouvait plus rien voir sur la pellicule." Regarder une photographie, c'est retrouver la trace d'une expérience passée, reconstituer mentalement les images qui lui sont associées, remettre en marche une histoire vécue : "Ce que j'aime dans la photographie, c'est que c'est doux et puis c'est violent. Et puis, c'est quelque chose qui reste. Ça serre peut-être plus le cœur que le cinéma, la photographie." Le cliché est grave et poignant parce qu'il fixe un moment avec intensité. Son puissant pouvoir d'évocation naît de son immuabilité. En apparence, la photographie semble s'opposer en cela au défilement de l'image animée, métaphore, par la nature de son procédé même, du défilement du temps.

du cinéma comme de la photographie

Pourtant, le lien entre photographie et cinéma ne se résume pas à cette simple opposition, car la production des clichés ou le feuilletage

de l'album photos qui les relie entreouvre la voie à la fabrication d'un récit. Dominique Cabrera s'arrête ainsi sur une série de photographies prise alors qu'elle tentait de surmonter une rupture : "J'étais toute perdue – et en même temps, j'étais toute contente de recommencer à faire des photos. Je faisais des sortes de suites, je photographiais ce qu'il y avait autour de moi, ce qui comptait pour moi."
Une autre série de clichés a été prise alors qu'elle montait son premier film : "J'essayais de photographier ce qui comptait, une chose après l'autre, j'étais en train de faire mon premier film, c'est le montage qui est toujours difficile pour moi." La photographie s'offre alors comme un moyen de se réapproprier le réel environnant, à des fins de réassurance. En cela, elle contribue à la construction d'un récit personnel, qui peut déboucher sur un récit filmé : "J'ai photographié des tas de jacinthes, jusqu'à arriver à les mettre dans un film." Pratique photographique et pratique cinématographique peuvent se rejoindre, pas seulement parce que la première serait le moyen de préparer la seconde, lors d'un processus d'expérimentation ou de repérage, par exemple, mais aussi parce que la pratique photographique imprégnerait et fertiliserait, en quelque sorte, la pratique cinématographique : "Un spectateur m'a dit : *votre film, il ressemble plus à de la photographie qu'à du cinéma*, et ça m'a fait plutôt plaisir. Finalement, il faudrait retrouver ça, du cinéma qui soit comme de la photographie, comme un jeu."
La notion de jeu renvoie sans doute, là encore, à la légèreté à laquelle est associée toute activité ludique, mais aussi à d'autres attributs : l'existence de règles que l'on se fixe, fussent-elles simples (à l'image de celles qui président à la réalisation de **Ranger les photos**) ; l'assemblage de divers éléments qui permet d'atteindre la finalité du jeu (à l'image des lettres d'un jeu de scrabble qui composent le générique de fin) ; la médiation de la parole, enfin, par laquelle le jeu devient récit. La parole en effet irrigue le film dans ses différentes manifestations, entre commentaires de l'album photos feuilleté, remémorations des événements dont les clichés constituent la trace, et narration fragmentaire d'un parcours à la fois intime et professionnel, dans lequel la pratique cinématographique aspire à rejoindre la pratique photographique. Méditant sur son métier d'écrivain, qui le conduit à nourrir ses fictions de ses propres expériences vécues, Mario Vargas Llosa s'interroge : "Qu'y a-t-il derrière cette incessante transmutation de la réalité en récit ? Est-ce la volonté de sauver du temps dévorant certaines expériences qui me sont chères ?" [5] Fabriquer un album photographique est une autre manière de bâtir un récit contre l'oubli. Toutefois, il n'est pas rare qu'une fois achevé, on l'oublie sur une étagère ou dans un carton et qu'on le redécouvre plus tard. **Ranger les photos** a été tourné en 1998, à l'occasion de la redécouverte par Dominique Cabrera d'un de ses albums photos, pour être oublié à son tour par ses auteurs et refaire surface onze ans plus tard : tout se passe décidément comme si ce film était parvenu à rejoindre la photographie. **E.B.**

1 Nora Mathys, **La Photographie privée : une source pour l'histoire de la culture visuelle**, intervention présentée dans le cadre du séminaire *Les images entre histoire et mémoire*, EHESS – INHA, 31 janvier 2008.
2 Pierre Bourdieu (dir.), Robert Castel (dir.), Luc Boltanski et Jean-Claude Chamboredon (préf. Philippe de Vendeuvre), **Un Art moyen – Essai sur les usages sociaux de la photographie**, Paris, Ed. de Minuit, coll. *Le sens commun*, 1965.
3 Howard S. Becker, **Sociologie visuelle, photographie documentaire et photojournalisme : tout (ou presque) est affaire de contexte**, *in* **Communications**, 71, 2001. pp. 333-351.
4 "Une règle : douze plans, avec fondu à l'ouverture et fondu à la fermeture. Le film sera la bande tournée ce jour-là. Sans s'arrêter. Sans revenir en arrière."
5 Mario Vargas Llosa, **Le Pays aux mille visages**, *in* **De sabres et d'utopies**, Gallimard, Paris, 2011, p. 46.

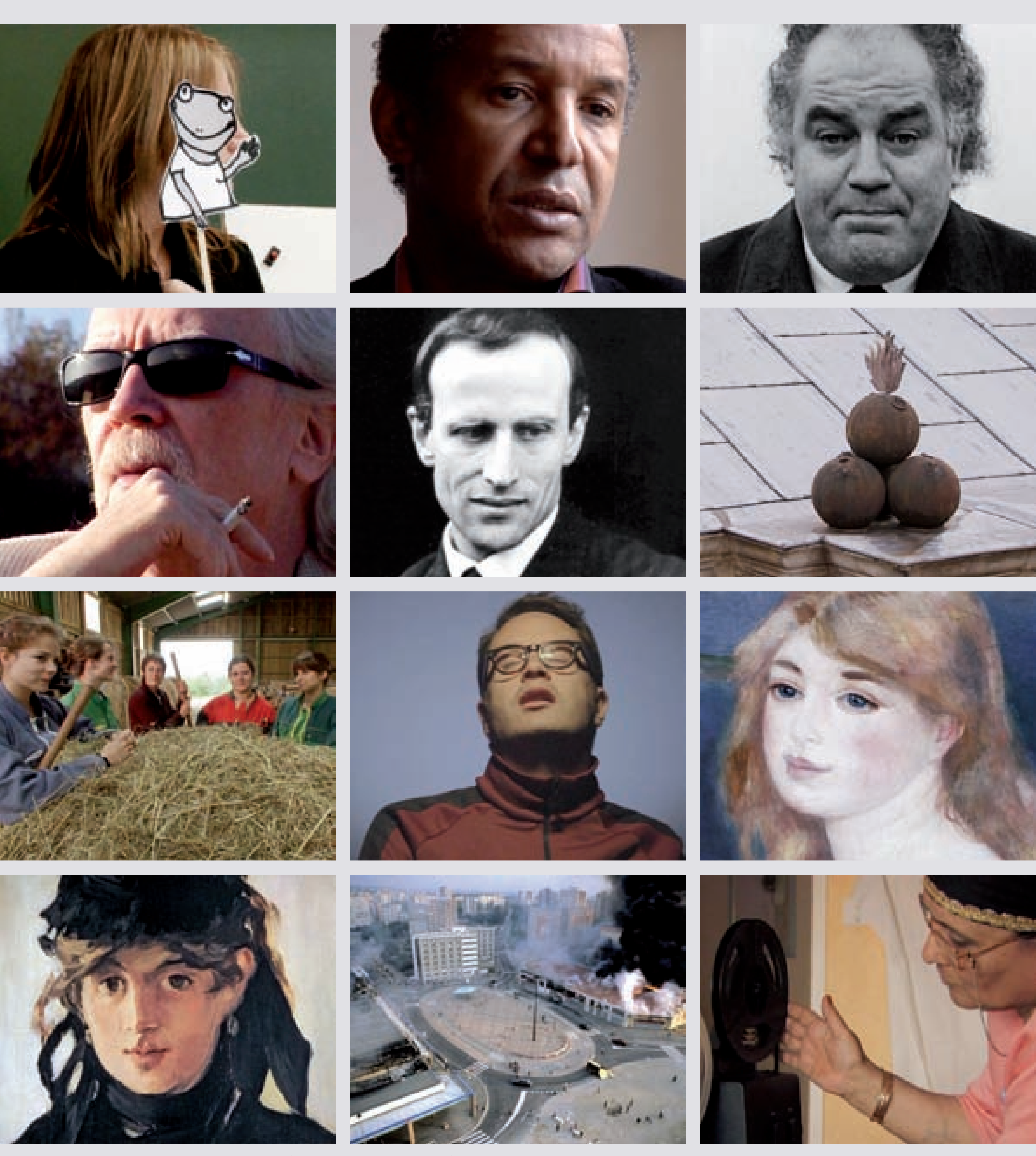
cnc.fr/idc
De Dominique Cabrera : **Chronique d'une banlieue ordinaire**, 1992, 58' ; **Rester là-bas**, 1992, 47' ; **Une Poste à la Courneuve**, 1994, 54'.

Ranger les photos

2009, 14', couleur, documentaire
réalisation : Dominique Cabrera, Laurent Roth
production : In the mood...

Un film exhumé, quelque dix ans après tournage, à l'instar des photos qu'il expose. En une série de douze plans, séparés par des fondus au noir, la réalisatrice Dominique Cabrera commente ses albums de photographies sortis des cartons après un déménagement. Séquences tournées-montées par Laurent Roth en 1998, à la fin d'un bon repas, comme une mise en abyme des instants suspendus saisis sur le papier glacé.

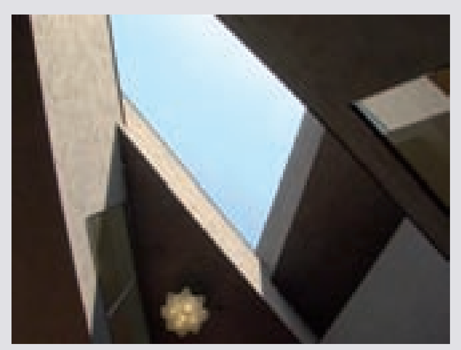
Dominique Cabrera tourne les pages des albums : fêtes de famille, montage du premier film, objets favoris, portraits d'amis et de parents. Elle médite sur la puissance d'évocation propre à la photographie, "médium doux et violent, qui serre le cœur plus que le cinéma ; à la fois léger, rapide comme un battement de cils, et grave". Nous sommes les premiers dont la vie est entièrement soumise au regard de la photographie. Elle joue pour nous un rôle à la fois poétique et rituel : célébrer l'instant, retenir "ce qui compte". "La mort au travail", dont parlait Cocteau à propos du cinéma, s'observe ici en accéléré.
Le miroir qu'elle nous tend ne nous reflète jamais identiques à nous-mêmes. Il désigne un au-delà où "les visages deviennent innocents". Cette innocence, comme la tendresse qui entoure les petits visages de papier caressés du bout des doigts, allègent le film de son terrible secret, pour ébaucher, plan après plan, un portrait sensible de celle dont on entend la voix.
S.M.



Ce n'est qu'un début / Abderrahmane Sissako (une fenêtre ouverte sur le monde) / Avec François Châtelet, un voyage différentiel /Big John / Le Cinéma de Boris Vian / La Citadelle de Lille / Femmes en campagne / NWR / Renoir, au-delà de l'impressionnisme / Le Scandale impressionniste / Vaulx-en-Velin, la cité retrouvée / Yéma ne viendra pas

VitraHaus (**Architectures**)







architecture

Architectures La Citadelle de Lille

2011, 26', couleur, documentaire
conception : Richard Copans, Stan Neumann
réalisation : Stan Neumann
production : Les Films d'Ici, Arte France, musée du Louvre
participation : CNC, ministère de la Défense et des Anciens Combattants

Comment rendre vivante et ludique l'analyse des principes défensifs de l'architecture militaire du XVIIe siècle ? A l'aide de maquettes animées, Stan Neumann déconstruit l'emboîtement des dispositifs inventés par Vauban pour son premier grand ouvrage fortifié, la Citadelle de Lille. Intercalant détails de gravures et vues surplombantes du site, il éclaire les choix stratégiques de défense opérés par un ingénieur, également soldat.

C'est avec une expérience solide de preneur de place forte que Vauban est désigné par Louis XIV pour construire la fortification de Lille à partir de 1667. Protégée par une zone marécageuse côté campagne, la Citadelle est séparée de la ville par une esplanade nue de végétation qui laisse l'assaillant à découvert. Vauban opte pour une défense échelonnée, facilement inondable, composée de fossés, de tenailles et de demi-lunes qui s'emboîtent. Il reprend le plan polygonal à cinq bastions des modèles rationnels de la Renaissance italienne, en l'adaptant aux progrès de l'artillerie de son temps. La succession des angles saillants et rentrants du mur d'enceinte permet de se dérober aux tirs de l'ennemi. La maçonnerie complexe de briques et de granits, qui donne une épaisseur considérable aux murs, et les canons dissimulés sur la plateforme des bastions par le feuillage enveloppant des ormes sont autant de solutions adoptées par cet homme de terrain qui a appris l'art de la guerre au combat. **A.S.**

VitraHaus

2011, 26', couleur, documentaire
conception : Richard Copans, Stan Neumann
réalisation : Richard Copans
production : Les Films d'Ici, Arte France, Centre Pompidou
participation : CNC, ministère de la Culture et de la Communication (DGP)

Empilement pyramidal de douze maisons de longueurs différentes aux orientations variées, La VitraHaus, showroom pour la société de mobilier design Vitra, a été construite en 2010 par l'agence Herzog & de Meuron dans la banlieue de Bâle. Vues surplombantes des cinq étages de maisons au toit pointu et maquettes animées reconstituent ce projet inédit où le geste architectural d'une grande simplicité contredit la complexité des solutions structurelles.

Sur le site de la firme, VitraHaus dialogue à distance avec des bâtiments déjà icôniques – dôme géodésique de Fuller, station-service de Prouvé, musée Guggenheim de Gehry – mais elle les domine avec ses 21 mètres de haut. Jacques Herzog compare ce geste banal d'empilement, comme un jeu de mikado, à la construction "naturelle et innocente" des enfants : "Ça paraît aléatoire mais en fait c'est très calculé." La construction en équilibre faussement instable est une combinaison originale de blocs monolithes en béton anthracite (toits compris) qui s'enchevêtrent en porte-à-faux – jusqu'à 15 mètres de débord – sans effort structurel apparent. Le calcul est en effet complexe puisque toutes les faces de chaque maison jouent un rôle structurel : les volumes sont encastrés les uns dans les autres à travers les dalles de plancher qui entaillent les toits des niveaux inférieurs. Ces points de jonction permettent d'insérer escaliers et ascenseur. Enfin, les murs pignons en verre offrent une vue imprenable sur la campagne. **A.S.**

Ces deux numéros de la collection *Architectures* sont diffusés sur un DVD avec L'Eglise Notre-Dame du Raincy, cf. p. 77.

beaux arts

Renoir, au-delà de l'impressionnisme

2009, 51', couleur, documentaire
réalisation : Cathie Levy
production : Les Films du Tambour de soie, musée d'Orsay, RMN
participation : CNC, France Télévisions, Procirep, Angoa

Les souvenirs de Jean Renoir à propos de son père, les mots du peintre lui-même et un commentaire chronologique se mêlent en voix off. Ils montrent que la recherche permanente de la beauté s'est exprimée de manière multiple chez Renoir, loin de se limiter au seul impressionnisme. Grâce à une riche illustration d'œuvres, Cathie Levy met en évidence les fréquentations artistiques du peintre parmi ses contemporains et les grands maîtres du passé.

Films et photographies d'archives font revivre Renoir, en famille, dans son atelier, avec ses amis, marchands d'art ou artistes. On voit ses lieux de vie : Montmartre, les vignobles d'Essoyes dans l'Aube, sa ferme à Cagnes-sur-Mer. On y rencontre Berthe Morisot, Cézanne, Matisse. Travellings de paysages familiers du peintre, extraits de films du fils Jean, bruits d'eau, cigales : tout suggère l'accord dionysiaque de Renoir avec la nature et les êtres, les femmes en particulier. **Les Baigneuses** en sont la quintessence, avec leurs questions obsessionnelles : comment saisir la nacre sur la peau, la rousseur d'une chevelure ? Comment rendre le soleil et ses reflets dans l'eau ? Renoir aurait voulu peindre toujours le même sujet pour ne se consacrer qu'à l'invention picturale. Ainsi ses nus couchés, ses odalisques, ses campagnardes sont-elles l'écho des baigneuses. Elles répondent aux Vénus du Titien, aux plantureuses de Rubens, aux coquines de Boucher et aux orientales d'Ingres et de Delacroix. **L.W.**

Watteau (**La Vie cachée des œuvres**)







Le Scandale impressionniste

2010, 52', couleur, documentaire
conception : François Lévy-Kuentz, Stéphan Lévy-Kuentz
réalisation : François Lévy-Kuentz
production : Scotto Productions, Arte France, RMN, musée d'Orsay, Sloo
participation : CNC, Procirep, Association Normandie impressionniste

Du scandale du **Déjeuner sur l'herbe** de Manet (Salon des refusés, 1863) aux **Nymphéas** de Monet dans les années 1920 qui ont conquis le public, François Lévy-Kuentz montre la révolution picturale qu'opéra l'Impressionnisme, sous l'angle de l'aventure collective. Commentaire et citations off, caricatures, tableaux, photographies et films d'archives tissent les liens qui unirent et opposèrent les ardents praticiens de la touche en plein air.

Monet, Renoir, Pissarro, Sisley... Leurs aînés – Corot, Boudin – stimulent leur goût pour le chevalet portatif ; certains habitent ensemble ; ils se représentent mutuellement, ou peignent les mêmes motifs. Leur credo ? La sensation, la perception portées aux nues où le culte de la lumière naturelle prime sur l'idéal académique. Leurs couleurs sont si franches qu'elles heurtent la sensibilité normée des critiques. Avec le galeriste Durand-Ruel, ils finissent par créer leur propre Salon d'expositions libres. Aux cimaises : un hymne aux reflets irisés de l'eau, à la poétique de la ville en pleine transformation, où le trivial supplante la peinture d'Histoire, avec les petits métiers, la grâce des ballerines ou des femmes de petite vertu ; des tranches de vie sur le vif, des miroitements furtifs, comme un cliché avec la touche en plus. Une juste part du tribut revient aussi à Bazille et à Caillebotte, pour leur rôle de mécènes et leurs œuvres aux cadrages insolites et aux thèmes étonnants. **L.W.**

La Vie cachée des œuvres Léonard de Vinci

2011, 43', couleur, documentaire
réalisation : Stan Neumann, Juliette Garcias
production : Camera Lucida Productions, musée du Louvre, Arte France
participation : CNC

Selon le principe de cette collection, ce film rend compte de journées d'études au musée du Louvre, celles-ci organisées en juin 2009 autour des sept œuvres de Léonard de Vinci qui y sont conservées. Les interventions des experts internationaux invités alternent avec les commentaires de deux conservateurs, du Louvre et de la National Gallery de Londres. Des dessins animés ponctuent les séquences pour clarifier certaines données techniques.

La moitié des rares tableaux de Léonard de Vinci est au Louvre. Délestés de leur cadre, ils sont exceptionnellement placés sur chevalet, sous l'œil scrutateur des invités. L'un des problèmes en suspens est celui de l'attribution. Les débats mettent en évidence la notion d'atelier : le peintre de la Renaissance n'est pas un solitaire, mais un chef d'entreprise qui délègue aux apprentis, élèves et assistants. Lui-même s'est formé ainsi. Léonard, jeune, a peut-être peint l'ange dans **La Petite Annonciation** qui provient de l'atelier de son maître Verrocchio. Plus tard, ses propres élèves ont peut-être terminé sa **Belle Ferronnière**, en la simplifiant. Grâce aux instruments disponibles aujourd'hui, les spécialistes comprennent mieux le raffinement technique du sfumato typique du peintre, avec ses innombrables couches de glacis superposées, comme dans le **Saint Jean-Baptiste**. Repentirs du maître et retouches dues aux restaurations, devenues perceptibles, révèlent l'histoire d'une œuvre. **L.W.**

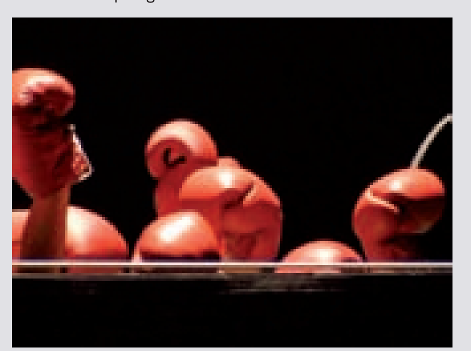
La Vie cachée des œuvres Watteau

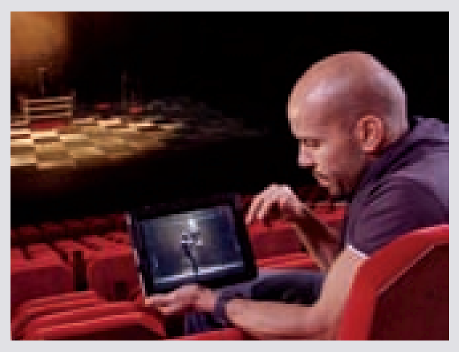
2010, 43', couleur, documentaire
réalisation : Stan Neumann, Juliette Garcias
production : Camera Lucida Productions, musée du Louvre, Arte France
participation : CNC

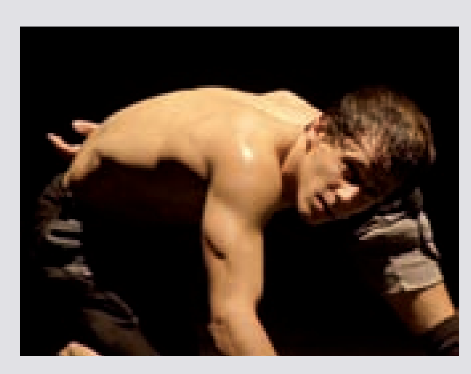
En juin 2007, les journées d'études du musée du Louvre ont permis à des experts du monde entier d'examiner en pleine lumière et dans une intimité exceptionnelle la collection des tableaux de Watteau que le musée possède, modeste en nombre mais riche en qualité. Ce film rend compte des questionnements sur les thèmes et les méthodes de ce peintre à succès du règne de Louis XIV, et sur la manière dont les œuvres ont traversé le temps.

L'ambiguïté marque les créations d'Antoine Watteau, non signées, non datées et dont les titres ont été donnés par des graveurs après sa mort. Ce sont les témoignages des visiteurs de son atelier et son style caractéristique qui fondent la paternité du maître. La question de l'attribution peut donc concerner jusqu'au joyau de la collection parisienne, le fameux **Gilles** au format monumental et unique chez le peintre, et peut diviser les spécialistes. De même, celle du décentrement génial de ce personnage de foire, relativisé par le constat de la toile retaillée. Les données techniques interrogent les experts. Le bois d'un même tronc utilisé pour deux petits tableaux, **L'Indifférent** et **La Finette**, fait-il d'eux de probables pendants ? Watteau a-t-il peint les figures de **L'Assemblée dans un parc** sur le paysage parce que ce paysage n'est pas de lui ? Les repentirs du **Pèlerinage à Cythère** du Louvre, absents de la version berlinoise, prouvent-ils l'antériorité de la toile parisienne ? **L.W.**

La Danse aux poings de Mourad Merzouki







danse

La Danse aux poings de Mourad Merzouki

2011, 52', couleur, documentaire
réalisation : Mohamed Athamna
production : YN Productions, TRACE, NOOVIZ, ERP
participation : CNC, Acsé (Images de la diversité)

De 5 à 18 ans, en parallèle aux arts martiaux, au cirque, puis au hip hop, le chorégraphe Mourad Merzouki a pratiqué la boxe, une école de rigueur et de discipline qui, dit-il, “m’a beaucoup aidé en tant que danseur”. Quelque 20 ans plus tard, il se souvient... et pour mettre en valeur la poésie du “noble art”, ses multiples similitudes avec l’art chorégraphique, il crée **Boxe Boxe** en septembre 2010, à la Maison de la danse à Lyon.

Se confronter à nouveau physiquement à la boxe, l’amener sur scène avec l’aide exclusive de danseurs, c’est-à-dire à partir de leur vocabulaire hip hop et contemporain, porter sur elle un regard léger, décalé et faire appel, pour cela, au Quatuor Debussy, également présent sur scène, avec des musiques allant de Verdi et Schubert à Phil Glass, de Gorecki à Glen Miller : ce sont là quelques-uns des défis que s’est fixé Merzouki pour **Boxe Boxe**. La création de la pièce à Lyon, puis ses représentations au Théâtre national de Chaillot ont été l’occasion de réaliser ce portrait et de retracer un parcours exemplaire. Car, depuis ses débuts en 1994, le fondateur de la compagnie Käfig, initiateur et directeur du centre Pôle Pik à Bron, directeur depuis juin 2009 du Centre chorégraphique national de Créteil et du Val-de-Marne, a signé une quinzaine de spectacles qui ont tourné dans le monde entier, contribuant ainsi à faire passer la danse hip hop de la rue à la scène. **M.B.**

histoire du cinéma

Abderrahmane Sissako (une fenêtre ouverte sur le monde)

2010, 55', couleur, documentaire
réalisation : Charles Castella
production : Caïmans Productions
participation : CNC, Ciné Cinéma, TV5 Monde, Acsé (Images de la diversité), Procirep, Agicoa

Mauritanien, Abderrahmane Sissako s’impose en seulement trois longs métrages comme l’un des cinéastes africains les plus importants. En divers entretiens et extraits de ses films, Charles Castella donne à voir autant l’art poétique du cinéaste que son engagement politique. Il le suit à Nouakchott, de la cérémonie où lui est remise une décoration pour “reconnaissance nationale” à un salon de coiffure où il demande non sans ironie la coupe d’Obama.

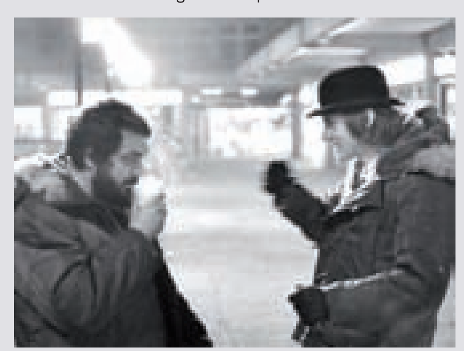
Amateur de westerns spaghettis, Sissako découvre le cinéma en tant que langue visuelle en partant l’étudier à Moscou en 1980. Témoignage de son expérience d’étranger, son moyen métrage **Octobre** (1992) le fait connaître. C’est sans scénario qu’il réalise **La Vie sur terre** (1998) ; le cinéaste fonde en effet son art sur la rencontre et le hasard. Il se nourrit du réel d’un village mais aussi de ses souvenirs pour réaliser **En attendant le bonheur** (2002). Il en commente une scène qu’il lie à sa vocation : un jeune homme contemple le monde à travers la fenêtre au ras du sol de sa chambre, ne voyant que des détails. Dans **Bamako** (2006), où le dispositif central est un tribunal faisant le procès du FMI, Sissako déclare avoir voulu apporter quelque chose à son pays.
C’est ce qu’il fait aussi en donnant des conseils aux jeunes réalisateurs de la Maison des cinéastes ou en faisant partie de l’Association des cinémas pour l’Afrique. Son cinéma humaniste et son engagement ne font qu’un. **M.D.**

Big John

2005, 76', couleur, documentaire
réalisation : Julien Dunand
production : Morgane Production, Section 5
participation : CNC, Ciné Cinéma

Cheveux blancs et tenue décontractée, John Carpenter, cinéaste-scénariste-producteur-compositeur né en 1948 dans l’Etat de New York, nous promène en voiture dans Los Angeles sur les lieux iconiques de ses tournages. Cet entretien est agrémenté d’archives, d’extraits de films, ainsi que de nombreuses interventions d’acteurs, producteurs, techniciens et critiques analysant une œuvre ancrée dans le cinéma de genre, hollywoodienne mais singulière.

John Carpenter est un “movie man” : il ne veut pas faire des films à messages mais créer des sensations. Tout au long du documentaire, les intervenants et Carpenter lui-même (“les Américains ne sont pas des intellos, ce sont des voyous !”) ne cessent de revenir sur la facture émotionnelle de son œuvre, qui doit surprendre mais satisfaire son public. Carpenter s’installe à Los Angeles en 1968. Il évoque Ford et Hawks – ses premières passions cinéphiles dès son plus jeune âge – dans le Théâtre de Los Angeles, décor de **Los Angeles 2013** (1996). Chaleureux lors des tournages, il insuffle un certain second degré à des films qui essaient pourtant de montrer “le mal à l’état pur”.
Pour Nicolas Saada, l’habileté de Carpenter vient de son économie de moyens esthétiques : parvenir à faire peur avec rien. Dimension invisible qui se retrouve dans la “musique-tapis” qu’il compose pour ses films : ce fils de musiciens avoue alors son admiration pour Bernard Herrmann et les mélodies minimales. **P.E.**







Le Cinéma de Boris Vian

2010, 51', couleur, documentaire
réalisation : Alexandre Hilaire, Yacine Badday
production : Carlito
participation : CNC, Ciné Cinéma, Procirep, Angoa

Boris Vian meurt en 1959 d'un arrêt cardiaque pendant la projection privée de l'adaptation de **J'irai cracher sur vos tombes**. Le romancier était très réticent à cette adaptation, pourtant la seule de ses romans de son vivant, et aucun de ses scénarios n'avait abouti. Alexandre Hilaire et Yacine Badday puisent dans les archives et rassemblent les interviews de journalistes, réalisateurs et amis pour analyser ce rendez-vous manqué avec le cinéma.

1946 : Boris Vian écrit **J'irai cracher sur vos tombes** sous le pseudonyme de Vernon Sullivan et y rend un véritable hommage à l'Amérique mythologique du film noir et du western. Les réalisateurs donnent à voir cette fascination en reconstituant un film rêvé qui n'aura pas existé : lecture de textes ou de lettres de Vian, dessins mettant en scène ses scénarios non tournés, petits rôles dans **Notre-Dame de Paris** (Delannoy, 1956) ou **Les Liaisons dangereuses** (Vadim, 1959), et même téléfilm adapté de sa vie (**V comme Vian** de Philippe Le Guay, 2009)... Nicole Bertolt, la responsable de la Cohérie Boris Vian, le romancier Laurent Chalumeau, l'éditeur Marc Lapprand commentent les nombreux récits qui entourent la relation de Vian au cinéma, y donnant l'allure d'un mythe. Le critique Alain Riou analyse un de ses scénarios, notant que loin de la psychologie en vogue dans le cinéma français, Boris Vian n'aura pas connu la Nouvelle Vague dans laquelle il se serait peut-être davantage retrouvé. **M.D.**

Il était une fois... Lacombe Lucien

2011, 52', couleur, documentaire
conception : Antoine de Gaudemar, Serge July, Marie Genin, Daniel Ablin
réalisation : Daniel Ablin
production : Folamour, TCM
participation : CNC, France Télévisions

En 1974, Louis Malle réalise **Lacombe Lucien** qui, en juin 1944 pendant l'Occupation, décrit l'attitude ambiguë d'un jeune homme refusé dans la Résistance et passant aux services de la Gestapo. Daniel Ablin en retrace la genèse et le retentissement, accompagnés de nombreuses archives du cinéaste (entretiens télévisés, rushs de tournage) et des interventions du coscénariste Patrick Modiano, de l'actrice Aurore Clément, d'historiens et de proches.

"A 20 ans, j'ai trouvé une phrase de Malraux qui disait : un homme actif et pessimiste à la fois, c'est ou ce sera un fasciste, sauf s'il a une fidélité derrière lui." Pour Louis Malle, la "fidélité" sera celle d'une scène de son enfance pendant la guerre : quand des camarades ont été arrêtés en plein cours pour être déportés. Ce souvenir (développé dans **Au revoir les enfants**, 1987) ajouté à sa rencontre, pendant la guerre d'Algérie, avec un jeune militaire pratiquant la torture de manière détachée, poussera Malle, aidé de Modiano, à développer l'histoire d'un jeune représentant de la banalité du mal, s'attaquant ainsi à l'image donnée par le pouvoir gaulliste d'une France unie contre l'Occupant. Pierre Blaise, alors jeune paysan, dont la simplicité butée fascinait Malle, incarne le rôle-titre aux côtés d'Aurore Clément, alors jeune mannequin aux origines populaires. Cette analyse revient aussi sur la polémique suscitée par le film à sa sortie, trop identifié à la "mode rétro" par ses détracteurs. **P.E.**

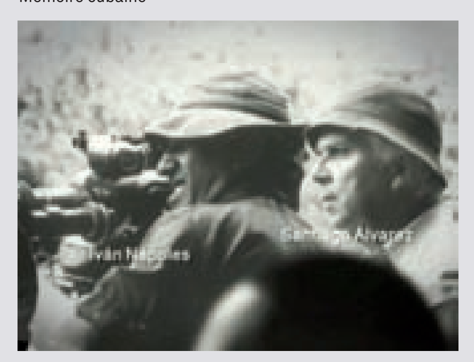
Il était une fois... Orange mécanique

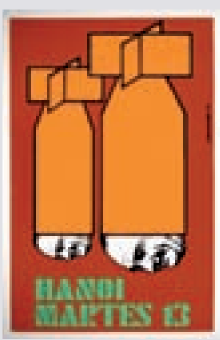
2011, 52', couleur, documentaire
conception : Antoine de Gaudemar, Serge July, Marie Genin, Michel Ciment
réalisation : Antoine de Gaudemar
production : Folamour, Arte France, TCM
participation : CNC, RTS, Canal + Pologne, Ceska Televize, YLE

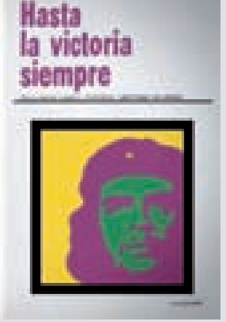
Lorsque Kubrick lui-même, face au scandale provoqué par la sortie d'**Orange mécanique**, demanda à la Warner de le retirer des écrans britanniques, se doutait-il que son 9éme long métrage allait devenir l'un des grands films-cultes de la fin du XX[e] siècle ? Antoine de Gaudemar et Michel Ciment vont à la rencontre de nombreux témoins (Malcolm McDowell, Christiane Kubrick, Gaspard Noé...) pour retracer l'histoire de cette œuvre sulfureuse et prophétique.

Si **Orange mécanique** a laissé une telle trace dans l'histoire du cinéma c'est d'abord parce que ce film, comme les précédents de son auteur, témoigne d'une inventivité et d'une maîtrise sans égales : Kubrick "contrôlait même Dieu quand il a fait ce film", extrapole l'acteur Warren Clarke. Il écrivit seul le scénario à partir d'un roman d'Anthony Burgess dont il était "tombé amoureux" (son producteur Jan Harlan) ; n'hésita pas à répéter les prises ad nauseam, aux dépens parfois de la santé de ses acteurs ; multiplia les expérimentations visuelles ; consacra un soin inouï aux décors futuristes, devenus tellement mythiques que des bars encore aujourd'hui ont copié leur décoration sur le Korova Milk Bar du film. A travers l'histoire d'Alex, jeune délinquant adepte de l'ultra-violence, remis sur le droit chemin par un inquiétant programme thérapeutique gouvernemental, Kubrick a avant tout réalisé un grand film politique, incisif et dérangeant, en totale résonance avec son époque. **D.T.**

Mémoire cubaine









Il était une fois...
Le Petit Monde de Don Camillo

2010, 52', couleur, documentaire
conception : Hubert Niogret, Serge July, Marie Genin
réalisation : Hubert Niogret
production : Folamour, TCM
participation : CNC, France Télévisions, Procirep, Angoa

Le prodigieux succès de la saga des **Don Camillo** (des millions d'entrées en salles, des dizaines de diffusions télévisuelles) ferait presque oublier que son premier épisode, **Le Petit Monde de Don Camillo** de Julien Duvivier (1952), fut avant tout un film politique profondément ancré dans son époque, celle de l'Italie d'après-guerre. Hubert Niogret nous le rappelle en convoquant archives et témoins (acteurs et techniciens du film, historiens).

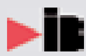
Tiré d'un roman de Giovanni Guareschi, **Le Petit Monde de Don Camillo** met en scène une vision miniature de l'Italie post-fasciste. L'affrontement rocambolesque entre Don Camillo et Peponne, respectivement curé et maire communiste d'un petit village, renvoie en effet au duel violent, parfois "aux limites de la guerre civile" (Marc Lazar, historien), auquel se livrent alors les deux grandes forces politiques du pays : la Démocratie chrétienne et le Parti communiste. Ce contexte explique d'ailleurs pourquoi le film fut réalisé par un français : de peur de froisser le puissant PCI, de nombreux cinéastes italiens refusèrent le projet, dont Vittorio De Sica auquel le producteur Angelo Rizzoli proposait pourtant un "pont d'or" (Tatti Sanguinetti, historien). Mais si le film a eu autant de succès, c'est avant tout par ses interprètes principaux, Fernandel et Gino Cervi. Choisis eux aussi en dernier recours, ils donnent à leur lutte acharnée une dimension fraternelle et hautement comique. **D.T.**

Mémoire cubaine

2010, 68', couleur, documentaire
réalisation : Alice de Andrade
production : Mécanos Productions, Filmes do Serro, ICAIC
participation : CNC, Ciné Cinéma, Canal Brasil, EICTV, FIAF, CG Val-de-Marne, Procirep, Angoa

Les révolutionnaires cubains, qui ont créé de toutes pièces en 1960 le service d'actualités cinématographiques, ont écrit une page épique de l'histoire du cinéma. Cinquante ans plus tard à La Havane, les survivants de cette équipe pionnière font revivre ces années héroïques où les noms de Guevara et de Castro faisaient lever l'espérance dans toute l'Amérique latine ; années où, à Cuba, tout était à inventer, à commencer par le cinéma.

Tournées et montées dans la semaine, les actualités étaient projetées dans les salles de cinéma. Le réalisateur Santiago Alvarez, âme de cette entreprise, est mort en 1998, mais ses compagnons d'armes aujourd'hui retraités se retrouvent pour témoigner de ces années enthousiastes. L'équipe a su tout surmonter : la faiblesse de l'équipement et le danger inhérent aux événements filmés (attaque de la Baie des Cochons, guerre du Vietnam...). Grâce à des cinéastes étrangers qui l'ont aidée à se professionnaliser, elle s'est lancée dans la production de documentaires et de clips d'agit-prop qui ont fait date. Récemment classé par l'Unesco, cet extraordinaire fonds d'archives témoigne de la fraternité des Cubains avec les Vietnamiens, les Angolais, les Chiliens en lutte. Il révèle aussi comment l'équipe inventa, s'émancipa, et même, à la fin des années 1970, osa critiquer les dysfonctionnements bureaucratiques d'une révolution qui s'essoufflait. **E.S.**



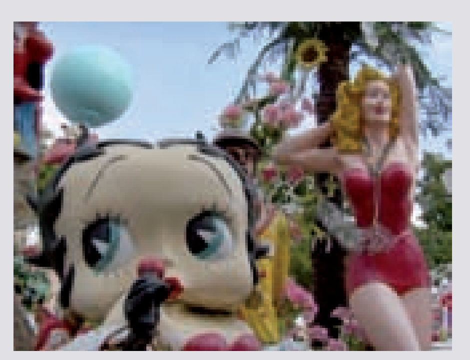
Film retenu par la commission
Images en bibliothèques

Le gouvernement révolutionnaire cubain avait créé l'Institut cubain de l'art et de l'industrie cinématographiques (ICAIC) avec pour mission, entre autres, de réaliser des *noticieros*, ces courts documentaires hebdomadaires sur l'actualité cubaine et mondiale.
A partir d'images d'archives, la réalisatrice montre la portée et la beauté de ces images qui constituent aujourd'hui la mémoire d'un regard cubain sur l'histoire du siècle dernier. Le film dresse également le portrait de Santiago Alvarez, figure majeure de l'Institut, grâce aux témoignages de ses anciens collaborateurs.
Alice de Andrade réalise un beau film à la gloire de ces *noticieros* et de leurs réalisateurs. Les nombreuses images d'archives et les interviews menées au présent en font un film très rythmé. Ce rythme tient aussi à la passion et à la complicité de ces apprentis-documentaristes qui filmaient avec bien peu de moyens mais beaucoup d'enthousiasme. Ici l'histoire du cinéma se mêle à l'Histoire, et la qualité des films ne cache pas leur rôle propagandiste. Le gouvernement voulant montrer que, à l'instar des Cubains, d'autres peuples se soulevaient, les équipes de l'Institut ont donc couvert tous les conflits et insurrections. Ce documentaire met en avant le pouvoir des images.

Stéphane Miette
(Médiathèque départementale de Seine-et-Marne)







NWR

2011, 65', couleur, documentaire
réalisation : Laurent Duroche
production : Morgane Groupe, Section 5
participation : CNC, Ciné +

Laurent Duroche suit le Danois Nicolas Winding Refn au moment de la consécration de **Drive** à Cannes en 2011, et de la préparation de son prochain film, **Only God forgives**, à Bangkok. *NWR*, loquace, retrace sa jeune carrière, s'arrêtant aussi bien sur l'inspiration de son enfance que sur sa méthode de travail. Sa parole est complétée par celle de sa famille et de ses collaborateurs, à commencer par ses acteurs, Mads Mikkelsen et Ryan Gosling.

NWR réalise son premier film, **Pusher** (1996), à 23 ans. Il documente avec un réalisme cru l'univers des trafiquants de drogue, très éloigné de sa propre vie. Il avoue pourtant que chacun de ses films est son portrait caché : ses personnages sont des perdants et des orgueilleux. **Bleeder** (1999) met en scène un fan de cinéma d'exploitation des années 1970, perturbé à l'idée d'être père. **Bronson** (2009) dresse le portrait d'un prisonnier ultraviolent qui veut être connu à tout prix. Mal aimé de la critique danoise, *NWR* poursuit son chemin au Canada, mais se remet en question après le fiasco financier de **Fear X** (2003). Il retrouve le goût de tourner avec **Pusher 2** (2004), écrit en deux semaines, et **Pusher 3** (2005). La recherche esthétique aboutie de **Valhalla Rising** (2009) et la rencontre avec Ryan Gosling, qui lui propose de réaliser **Drive**, finissent de le consacrer. Alejandro Jodorowsky le désigne comme le sauveur d'un cancer d'uniformisation qui s'appellerait "Hollywood". **M.D.**

société

Avec François Châtelet, un voyage différentiel

2010, 60', couleur, documentaire
réalisation : Ivan Chaumeille
production : Groupe Galactica, Mosaïque Films, Canal 15
participation : CNC, TLSP, Acsé (Images de la diversité), Procirep, Angoa

Comment parler d'un homme, parler *pour* un homme trop tôt disparu, sinon en convoquant ses proches "pour leur faire tenir le rôle de l'absent" ? C'est le pari tenu par Ivan Chaumeille pour restituer, dans toute sa richesse et sa complexité, la figure du philosophe François Châtelet (1925-1985), professeur et penseur politique, être curieux de tout et intellectuel engagé dans les combats de son temps.

"Différentiel" dans la mesure où il fait jouer entre eux des éléments fragmentaires et disparates, ce voyage "avec François Châtelet", en compagnie de sa femme, son fils et certains de ses pairs et amis, accomplit une plongée dans ses archives. Témoignages, manuscrits, photos, gravure *in process* et documents audiovisuels contribuent à faire surgir la personnalité de celui qui dirigea le département de philosophie de l'Université de Vincennes, participa à la fondation du Collège international de philosophie, fut l'auteur d'une vingtaine d'ouvrages individuels et collectifs (**La Révolution sans modèle**, 1974, **Histoire de la Philosophie**, 1972), d'un roman autobiographique, **Les Années de démolition** (1975), de préfaces et de nombreux articles, notamment pour la revue **Arguments**. "Philosophe, il fut historien. Historien, il fut un géographe étrange. Helléniste discret, convaincu que la philosophie parle grec et que l'homme parle philosophie, il pratiqua une philosophie populaire." **M.B.**

Bricoleurs de paradis

2011, 53', couleur, documentaire
conception : Rémy Ricordeau, Bruno Montpied
réalisation : Rémy Ricordeau
production : Temps noir, France Télévisions
participation : CNC, Planète, ministère de la Culture et de la Communication (DGP), Procirep, Angoa

Voyage au pays des "inspirés du bord des routes", du Nord et de l'Ouest de la France. Rémy Ricordeau y accompagne Bruno Montpied qui, depuis plus de vingt ans, trace une cartographie empathique des sculptures spontanées et prolifiques créées par des poètes qui enchantent leur jardin. Les visites successives construisent une galerie de portraits attachants, nourrie par des tournages plus anciens et un commentaire sensible.

Si leurs œuvres sont d'une variété étonnante, ces autodidactes de l'art ont en commun leur modestie et, souvent, leur pudeur à mettre des mots sur leur motivation ou le choix de leurs sujets. Tous sont animés d'un besoin compulsif de créer et de remplir l'espace. L'enfance réaffleure en eux et ils se forgent un monde en marge de leur condition sociale. Certains le font pour se protéger d'autrui, d'autres par nostalgie d'un passé révolu, d'autres encore en quête d'une harmonie joviale. Le manque de moyens et le désir de "poétiser le quotidien" les poussent souvent à glaner des matériaux dans la nature : cailloux, coquillages, tessons, bois, voire rochers sculptés *in situ* tels ceux de l'abbé Fouré à Rothéneuf autour de 1900. Certains préfèrent le recyclage d'objets hétéroclites. Kitsch, ingénieuses, archaïsantes ou simplement naïves, leurs créatures anthropomorphes ou animalières peuplent des mises en scène ludiques, oniriques ou inquiétantes, qui englobent parfois tout un paysage. **L.W.**

Parures pour dames







Ce n'est qu'un début

2010, 98', couleur, documentaire
réalisation : Jean-Pierre Pozzi, Pierre Barougier
production : Ciel de Paris Productions
participation : CNC, CR Ile-de-France, Images de la diversité

A Le Mée-sur-Seine, une école maternelle inaugure une activité d'un genre nouveau : la philosophie. Tout au long de l'année, autour de Pascaline leur maîtresse, les jeunes élèves vont découvrir des sujets aussi vastes que *la liberté*, *l'amitié* ou *la mort*, et apprendre à penser, argumenter et débattre. Discrètement introduite dans la salle de classe, et parfois hors de l'école, la caméra accompagne cette expérience.

Les premières séances laissent Pascaline quelque peu démunie, sans doute au moins autant que les enfants. Peu habitués par l'école ou leur environnement familial au travail de questionnement et de réflexion que la philosophie suppose, ceux-ci perdent rapidement pied et relâchent leur attention. Mais au fil des cours, les choses évoluent sensiblement : les élèves deviennent, sur des thèmes parfois difficiles (*l'amour*, *la différence de sexes*, *la richesse* et *la pauvreté*), "capables de rester dans le sujet, de rebondir, d'argumenter" (Pascaline). En parallèle, la figure de l'institutrice, très présente au début du film, tend à s'effacer progressivement à l'écran, remplacée petit à petit par les enfants à mesure que ceux-ci s'approprient la nouvelle discipline et parviennent à mener presque seuls une discussion entre eux. Bien vécue par les élèves et défendue par leurs parents, l'expérience semble concluante. La question est maintenant de savoir si elle connaîtra une suite. **D. T.**

Femmes en campagne

2009, 52', couleur, documentaire
conception : Daniel Vigne, Michel Debats, Pascal Dibie
réalisation : Daniel Vigne
production : La Gaptière Production, France Télévisions
participation : CNC, Public Sénat, CR Midi-Pyrénées, Procirep, ministère de l'Agriculture, de l'Alimentation et de la Pêche, ministère de la Culture et de la Communication (mission à l'ethnologie)

Dans un monde rural en crise, les femmes ont acquis aujourd'hui une place qui leur est propre, quasi à l'égal de l'homme. De "femmes d'agriculteurs", non reconnues, elles sont devenues "exploitantes", ont fait valoir leurs droits et leurs idées tout en gardant la passion de leur métier. Qu'elles soient débutantes, en activité ou retraitées, elles témoignent ici de leur parcours, souvent militant, et de leur (r)évolution dans ce monde masculin.

Quel est le rôle des femmes dans la France rurale de ce début de XXIe siècle ? Trente ans après une enquête sur les paysans en Haute-Loire, les réalisateurs dressent le bilan du combat mené par les femmes pour s'affirmer dans une société ancrée dans la tradition, où les mentalités sont longues à évoluer. Elles sont éleveuses, femmes de paysans, céréalières, viticultrices ou futures professionnelles en lycée agricole : chacune raconte son parcours et son amour du métier. Militante de la première heure, Mme Lacombe revient sur sa lutte syndicale : "Nous étions autrefois considérées 'sans profession', il a fallu cinquante ans de combat !" Qu'elles soient mariées à un agriculteur ou qu'elles en aient fait leur choix professionnel, elles sont aujourd'hui fières de leur rôle et des idées qu'elles ont apportées à leurs activités : propreté des abords des fermes, culture biologique ou, comme pour Mme Guelon, une petite production de beurre de crème qui a son succès, en marge de l'élevage. **C.T.**

Parures pour dames

2010, 56', couleur, documentaire
réalisation : Nathalie Joyeux
production : Les Films d'Ici, TV Tours
participation : CNC, Centre-Images, CG Seine-St-Denis, Acsé (Images de la diversité), Scam, Périphérie

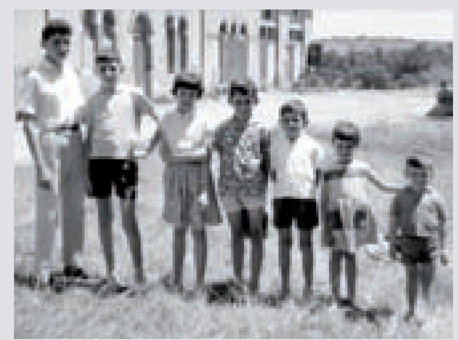
Pendant plusieurs mois, la styliste Sakina M'Sa a réuni une fois par semaine douze femmes sans emploi pour la réalisation d'une collection de robes "désobéissantes". A l'horizon de cette expérience, une exposition au Petit Palais à Paris, et, pour celles qui le désirent, la possibilité de participer comme mannequins au défilé de la styliste. Nathalie Joyeux suit pas à pas cette aventure créatrice en mettant en relief enjeux et répercussions.

"On est là pour désobéir" rappelle régulièrement Sakina M'Sa, pour qui le vêtement est avant toute chose un moyen d'expression. D'origines et de milieux différents, les douze couturières improvisées sont incitées à exprimer leurs racines, leur histoire, tout en se libérant des schémas vestimentaires préconçus. Pour cela, il faut suivre la méthode imaginée par Sakina : visite au musée tout d'abord, pour analyser avec une conférencière les tenues de femmes représentées dans la peinture (**La Femme aux gants** de Giron ; **Les Demoiselles du bord de la Seine** de Courbet...), puis utiliser des vêtements préexistants, les découper, les raccorder, les superposer, pour en dégager des formes nouvelles. Chacune des femmes va réagir de manière singulière – parfois même négativement – mais pour toutes, qui retrouveront ensuite "le quotidien et ses difficultés", l'expérience aura été l'occasion de s'exprimer, de se savoir capable de créer et, finalement, de reprendre confiance en elles. **D.T.**

La Vie rêvée des Italiens du Gers







Vaulx-en-Velin, la citée retrouvée

2011, 52', couleur, documentaire
réalisation : Olivier Bertrand
production : Cocottesminute Productions, France Télévisions
participation : CNC, LCP Assemblée nationale, Procirep-Angoa, Acsé (Images de la diversité)

Vaulx-en-Velin, près de Lyon, fait figure de pionnière parmi les banlieues françaises. Théâtre d'une émeute qui l'avait enflammée – bien avant l'explosion de 2005 – elle a su mettre en œuvre des politiques sociales et urbaines pour sortir de cette crise et proposer à sa population des pistes vers un avenir possible. En interrogeant habitants, élus ou urbanistes, Olivier Bertrand dresse le portrait de cette cité retrouvée.

L'histoire de Vaulx-en-Velin ressemble à celle de nombreuses autres banlieues françaises : une commune classée ZUP en 1963 ; des HLM élevés à toute vitesse ; une population qui quadruple en quelques années. A l'impression initiale de "participer à la construction d'une nouvelle société" (Maurice Charrier, maire de 1985 à 2009) succèdent rapidement désenchantement et sensation d'isolement, qui aboutiront en 1990 à cinq jours d'une violence urbaine inouïe. Mais la force de Vaulx-en-Velin est d'avoir su se servir de ces événements comme d'un aiguillon. Un gigantesque chantier débute, impliquant tous les acteurs sociaux, qui conduira à repenser le centre ville, rétablir le lien entre police et habitants, construire des logements plus humains, impliquer la cité dans tous les grands projets urbains… Vingt ans après, la ville semble enfin "apaisée" et attire même de nouveaux habitants. Serait-elle maintenant devenue un modèle à suivre pour les autres banlieues et quartiers en difficulté ? **D.T.**

La Vie rêvée des Italiens du Gers

2009, 52', couleur, documentaire
conception : Yolande Magni
réalisation : Jean-Pierre Vedel
production : Mécanos Productions, France Télévisions
participation : CNC, Acsé (Images de la diversité), CR Midi-Pyrénées

A son entrée au collège d'Auch, Yolande Magni peine à remplir sa fiche de renseignements. Elle appartient à une famille de paysans italiens qui compte neuf enfants. Sa fiche est pleine de trous et de ratures. Comme l'histoire de la colonie italienne arrivée en 1924 au village de Blanquefort (Gers). Cinq des enfants Magni sont néanmoins devenus enseignants. La narratrice tente de démêler ici les fils d'une histoire d'immigration pas toujours rose.

Escortés d'un contremaître, d'un curé et de religieuses, une centaine de paysans quittent Bergame et l'Italie de Mussolini pleins d'espoir. La campagne française manque de bras, les autorités leur ont promis monts et merveilles. A leur arrivée, la désillusion est immense. Mal logés, mal outillés, ils sont férocement exploités par le châtelain qui loue au contremaître ses terres à prix d'or. Au bout de dix ans de misère, la colonie se débarrasse de son contremaître. Les ouvriers agricoles deviennent métayers, leurs enfants s'intègrent à l'école. Adapté du livre de Yolande Magni **Une Histoire de promesse** (éd. Elytis, 2009), le film s'appuie sur le témoignage de plusieurs générations d'habitants de Blanquefort, ceux de la colonie et ceux du château. Mais l'évocation de cette expérience collective prend une tonalité très personnelle par la narration en voix off de Yolande Magni, les photos de sa famille et les bobines en Super 8 tournées par son père. **E.S.**

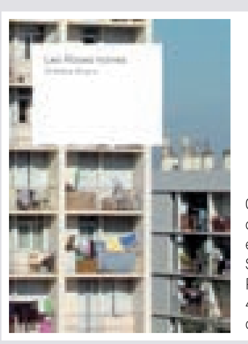
Yéma ne viendra pas

2009, 52', couleur, documentaire
réalisation : Agnès Petit
production : ADR Productions, Cityzen TV
participation : CNC, Acsé (Images de la diversité), CR Haute-Normandie, Scam

Frappée par le manichéisme et la démagogie des médias au moment des émeutes de 2005, Agnès Petit décide de retourner dans le quartier où elle a grandi, à Evreux, histoire de vérifier que tous ses habitants, amis d'enfance pour certains, ne sont pas de "dangereux islamistes". Elle y rencontre Yéma, mère courage algérienne et musulmane, installée en France depuis 1965, dont les neuf enfants sont aujourd'hui médecin, ingénieur ou homme politique…

Agnès Petit donne ainsi la parole à une famille dont l'histoire égratigne tous les stéréotypes sur les quartiers difficiles, l'immigration et l'intégration. Tous les ingrédients étaient pourtant réunis : l'arrivée en Normandie sans connaître un mot de français, un mari qui abandonne le foyer, l'obligation pour Yéma d'élever seule neuf enfants en faisant des ménages. Et malgré tout, une joie de vivre permanente, même dans les moments difficiles, et des enfants qui réussiront brillamment leurs études puis leur carrière. Aujourd'hui, Yéma n'est en rien devenue un "modèle d'intégration" : son français reste approximatif, elle effectue avec ferveur des pèlerinages à La Mecque et va jusqu'à refuser de se rendre aux mariages "à la française" de ses enfants. Ceux-ci, bien que très proches de leur mère, ont pourtant parfaitement pris pied dans la société française ; paradoxe apparent, bien éloigné des images chocs et des phrases courtes des médias, que le film se fait fort de constater. **D.T.**

saisir la complexité d'une parole



Coédition DGLFLF du ministère de la Culture et de la Communication / Scéren-CNDP / L'Acsé / Paroles partagées / CNC, 48 p., 2012. Livret inséré dans le boîtier du DVD.

Nouveau titre au catalogue Images de la culture, soutenu par L'Acsé, Les Roses noires d'Hélène Milano pourrait être regardé comme une leçon de sociolinguistique. Riche par les thèmes abordés – langue maternelle/"langue des cités", féminité/féminisme, construction de l'identité..., – le documentaire fait l'objet de la publication d'un livret coédité par la Délégation à la langue française et aux langues de France du ministère de la Culture et de la Communication, le Scéren-CNDP, Paroles partagées (programme de réappropriation de la parole porté par les fédérations d'éducation populaire) et le CNC.

"Après ce travail de préparation, et grâce aux acteurs sociaux présents sur le terrain très investis auprès de ces jeunes, j'ai pu rencontrer des jeunes filles. Ces acteurs m'ont beaucoup éclairée et accompagnée. Les entretiens avec ces jeunes filles m'ont aidée à réfléchir à la construction du projet. C'est une relation personnelle qui s'est installée, car le film n'était pas encore financé.
Au fur et à mesure des rencontres, mes questions s'incarnaient. J'ai enregistré de nombreux entretiens, sans caméra, entre 2008 et 2010. La rencontre avec certaines des jeunes filles du film remonte à ce moment-là. Quelquefois nous nous retrouvions juste pour prendre un café, se voir. J'étais dans le quartier cette personne un peu bizarre qui arrivait là, qui passait du temps avec elles, avec ce projet un peu singulier ; j'ai été, je crois, un appui différent. Ma présence était repérée et bien acceptée dans le quartier, les gens se passaient le mot et, petit à petit, on me connaissait. Il a fallu un peu de temps pour dépasser une méfiance spontanée vis-à-vis de la caméra.
Ce temps long était nécessaire pour poser les fondations du film, pour construire la dramaturgie, pour saisir la complexité d'une parole et d'une réflexion en marche. Mon désir était de faire entrer dans le monde de l'image la puissance et parfois le désarroi de notre histoire avec la langue, avec les mots, de retrouver l'énergie d'un chœur antique. Au commencement était le Verbe, n'est-ce pas ?
Les Roses noires sont des Antigone ! Les jeunes filles ne s'y sont pas trompées, elles ont compris que nous allions construire ensemble une parole, qu'elles étaient, par la réflexion, dans une situation *d'être actant* et, ça, elles ont vraiment aimé ! Les témoignages que j'ai recueillis à ce moment-là étaient déjà très proches de ce qui fait la matière du film. J'ai écrit le film en veillant très précisément à l'enchaînement et à l'organisation des questions que je voulais aborder.
Il me paraissait important d'ouvrir le film sur le rapport à la langue maternelle et, petit à petit, des thèmes se sont affirmés comme des piliers de la narration. Je partais de la construction de l'identité dans un groupe pour arriver à la question de l'identité intime et l'écriture me permettait de tisser toutes les interactions possibles autour de ces sujets.
Le cœur du film est la langue, elle est centrale, c'est elle qui est donnée à lire dans une mise en scène de la pensée et de la parole qui ne doit jamais maquiller le réel ou faire diversion. Ce sont les jeunes filles qui tirent un fil dramatique d'une grande complexité, car elles analysent leurs pratiques, elles les disent ou les parlent et, dans ce mouvement, elles les mettent en question.
Au bout du compte, le film est assez proche de cette toute première écriture, même si, entretemps, je suis passée par plein de chemins divers et variés qui ont fait évoluer le projet. La rencontre humaine a fait évoluer ma pensée et le projet aussi, bien sûr. Mes idées ont évolué et se sont affinées et complexifiées parfois.
A l'image, je voulais retrouver le reflet du regard que je porte sur ces jeunes filles quand je dis qu'elles sont des princesses. Les choix de cadrage se sont faits pendant le long temps des entretiens, ils témoignent de la relation de confiance qui s'établissait et de notre recherche d'un lien évident entre la forme et le fond."

Extrait du livret :
entretien avec Hélène Milano
conduit par Florence Gendrier.

Les Roses noires

2010, 53', couleur, documentaire
réalisation : Hélène Milano
production : Comic Strip Productions, France Télévisions
participation : CNC, L'Acsé (Images de la diversité), CR Provence-Alpes-Côte d'Azur, Procirep, Angoa, Scam, Ville de Marseille

A l'instar des garçons, les jeunes filles des cités usent d'un langage très codé, volontiers agressif et vulgaire. Signe d'appartenance et de connivence, il est aussi un moyen de tenir les autres en respect, à commencer par les garçons. Mais, en abordant l'âge adulte et la vie professionnelle, elles aspirent à en changer, à assumer leur féminité. De la chrysalide des garçons manqués sortent des jeunes femmes dynamiques et ambitieuses.

Interrogées par Hélène Milano, les adolescentes de Seine-Saint-Denis et des quartiers Nord de Marseille témoignent d'un rapport difficile au français qu'on parle en classe. Il n'est ni la langue parlée dans leurs familles, ni celle de la rue. Naviguant entre ces différents codes, beaucoup ressentent de la difficulté à s'exprimer. Certaines trouvent dans le théâtre ou le journal intime des moyens de surmonter ce handicap. Si, dans la rue, elles parlent (et parfois cognent) comme les garçons, c'est que dans ce monde brutal, il vaut mieux, expliquent-elles, inspirer la peur. Etre une fille, sans cesse exposée au risque d'être agressée, calomniée et déshonorée, est une malédiction. A la puberté, elles tendent à cacher leurs formes, à éviter les garçons et à copier leur agressivité machiste. Mais à mesure qu'elles mûrissent, sans contester l'ordre patriarcal, elles affirment d'autres valeurs : liberté d'être soi-même, douceur et même, quoique le sujet reste tabou, amour. **E.S.**

images de la culture mode d'emploi

Monsieur M, 1968, d'Isabelle Berteletti et Laurent Cibien, cf. p. 64



Le fonds **Images de la culture** est un catalogue de films documentaires géré par le CNC. Il s'adresse aux organismes culturels, sociaux ou éducatifs, structures très variées comme des lieux de spectacle, des établissements scolaires, des bibliothèques publiques, des musées, des lieux de formation, des écoles d'art, des festivals… tous ceux qui mènent une action culturelle en contact direct avec le public. Les films sont disponibles en format DVD et en location pour le Béta SP ; ils sont destinés à des diffusions publiques et gratuites sur le territoire français (DOM-TOM inclus) et à leur consultation sur place (prêt aux particuliers par l'intermédiaire des médiathèques).
Le fonds **Images de la culture** représente une grande partie du patrimoine audiovisuel de ces vingt dernières années en rassemblant les œuvres aidées ou acquises par les différentes Directions du ministère de la Culture et de la Communication et de l'Acsé (Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances, via la commission CNC Images de la diversité).
Le CNC complète ce catalogue par ses propres acquisitions en particulier par le biais du dispositif **Regards sur le cinéma**. Cette réunion d'experts contribue aux choix des documentaires acquis sur l'histoire du cinéma.

tarifs	vente DVD	location BETA SP
à l'unité	15 €	25 € titre/semaine
forfait 10 titres		20 € titre/semaine
forfait 20 titres	240 €	
forfait 50 titres	500 €	

Les tarifs sont en euros T.T.C., port inclus. Les forfaits sont utilisables dans un délai de un an à dater de la première commande.
Les DVD restent votre propriété dans le cadre d'une utilisation non commerciale (projection publique gratuite, consultation sur place, prêt aux particuliers par l'intermédiaire des médiathèques).
Tous les titres sont aussi disponibles sur les nouveaux formats et supports (clé USB, disques durs, envoi FTP, MPEG 4, avi, Blu Ray, etc.) : devis sur demande.

délai de commande

Quinze jours minimum entre la date de commande et la date de réception. Bon de commande standard disponible sur le site.
Toute commande est à adresser à **alain.sartelet@cnc.fr** ou par télécopie au **01 44 34 37 68**.
(Les bons de commande en ligne, temporaires et à tarif préférentiel, tel que les 150 titres sous-titrés pour personnes sourdes et malentendantes, sont à envoyer directement à : **CinéVidéocim 14 rue du Docteur Roux 75015 Paris** ou **luisa@cinecim.fr**).

cas particuliers

– **mois du film documentaire** : titres sur support Béta SP à **15 € TTC par semaine**.
– **bon de commande à tarif préférentiel** : des tarifs dégressifs sont appliqués régulièrement sur des listes de films, proposées à un ensemble de partenaires (sur **www.cnc.fr/idc**, rubrique **mises à disposition** et sur **imagesenbibliotheques.fr**).

Le catalogue Images de la culture **devient progressivement accessible aux personnes sourdes et malentendantes.**

Il est indispensable qu'un sous-titrage pour personnes sourdes et malentendantes soit riche en indications sonores liées à l'action et rende compte d'une ambiance, d'une atmosphère : qui parle ? Quel bruit fait réagir les spectateurs ? Quelle type de musique accompagne l'action ? Dans le respect d'un code couleur prédéfini, l'objectif primordial est de restituer la qualité du texte original, sa musicalité, sa respiration.
150 titres du catalogue sont aujourd'hui disponibles.
Ces DVD peuvent être regardés au choix, avec ou sans le sous-titrage destiné aux personnes sourdes et malentendantes.
Bon de commande à tarif préférentiel sur **www.cnc.fr/idc**.

index des films et bon de commande

Vos coordonnées :

....

....

Bon de commande à adresser par courrier, mail ou télécopie à :
Alain Sartelet
Centre national du cinéma et de l'image animée
Service de la diffusion culturelle
11 rue Galilée 75116 Paris
tél. 01 44 34 35 05 / fax 01 44 34 37 68
alain.sartelet@cnc.fr

Les titres de collections sont indiqués en gras. Les nouveaux titres et ceux du catalogue général cités sur cette page disposent du droit de prêt aux particuliers par l'intermédiaire des médiathèques.

nouveaux titres page

films cités au catalogue général



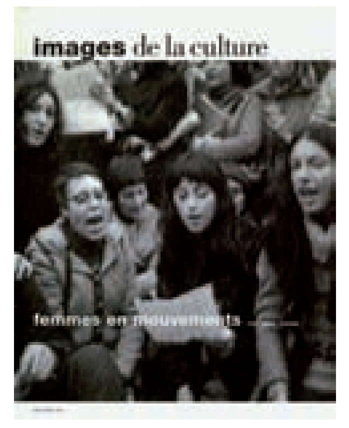
Images de la culture No.17
éd. CNC, novembre 2003, 104 p.
documentaires sur l'algérie :
état des lieux
des images en prison
photographie et documentaire



Images de la culture No.18
éd. CNC, juin 2004, 124 p.
images d'architecture
viêt-nam, les images occultées
photographie et documentaire



Images de la culture No.19
éd. CNC, janvier 2005, 96 p.
dominique bagouet,
l'œuvre oblique
vivre ensemble
autour du monde



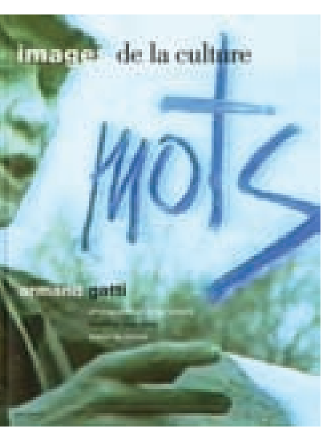
Images de la culture No.20
éd. CNC, août 2005, 88 p.
femmes en mouvements
urbanisme : non-lieux
contre l'oubli



Images de la culture No.21
éd. CNC, mai 2006, 108 p.
une visite au musée
image/mouvement
histoires de cinéma



Images de la culture No.22
éd. CNC, juillet 2007, 116 p.
paysages chorégraphiques
contemporains
la ville vue par...
histoires de cinéma



Images de la culture No.23
éd. CNC, août 2008, 128 p.
armand gatti, l'homme en gloire
famille, je vous aime
photographie et documentaire



Images de la culture No.24
éd. CNC, décembre 2009, 92 p.
autour du monde
image / mouvement
histoires de cinéma



Images de la culture No.25
éd. CNC, décembre 2010, 100 p.
une saison russe
image / mouvement
histoires de cinéma



Images de la culture No.26
éd. CNC, décembre 2011, 120 p.
jeux de scène
histoires de cinéma
contrechamp des barreaux

Ces publications sont gratuites, envoyées sur demande écrite (courrier postal ou électronique, télécopie).



Centre national du cinéma
et de l'image animée

Images de la culture
Service de la diffusion culturelle
11 rue Galilée 75116 Paris
idc@cnc.fr
wwww.cnc.fr/idc



CNC
Direction de la création,
des territoires et des publics
Service de la diffusion culturelle
11 rue Gallilée
75116 Paris
tél. 01 44 34 35 05
fax 01 44 34 37 68

idc@cnc.fr

www.cnc.fr/idc